

**Para unha historia da *Banda Deseñada Galega*:
a narración a través da linguaxe gráfico-textual.**

XULIO CARBALLO DOPICO

Tese de doutoramento UDC/ Ano 2015

Director de Tese: Luciano Rodríguez Gómez

Programa regulado polo RD 1393/2007: Estudos lingüísticos e
literarios do galego e do portugués.





Luciano Rodríguez Gómez, Profesor Titular do Departamento de Galego-Portugués,
Francés e Lingüística,

CERTIFICA

Que o traballo de investigación orixinal titulado *Para unha historia da banda deseñada galega: a narración a través da linguaxe gráfico-textual*, foi realizado polo licenciado en Filoloxía Galega D. Xulio Carballo Dopico. como Director do mesmo considero que completou satisfactoriamente o ciclo de elaboración e cumpre plenamente cos obxectivos e metodoloxía requiridos para optar ao Grao de Doutor.

E para que así consta, expido a asino esta certificación na cidade da Coruña a dezanove de maio de 2015.



Luciano Rodríguez Gómez

A meus pais e a meu irmão.

Agradecementos.

A Luciano Rodríguez, por terme acollido como doutorando e motivarme e aconsellarme durante todo este duro proceso de xestación.

A Xosé María Dobarro Paz, por propoñerme encamiñar a miña paixón cara a este proxecto.

A Martín, Xavier e Xurxo por brindarme o mellor deles dende hai máis de dúas décadas.

A Ana, Paula e Txiki, así como aos demais compañeiros de carreira, por tantas xeiras disfrutando do mellor da nosa terra.

A Oscar polo deseño gráfico.

A todos os que me dedicaron unha parte do seu tempo para responder ás numerosas dúbidas e/ou me proporcionaron un valioso material para levar a cabo esta investigación: Antón Patiño e Menchu Lamas, Antonio Gil, Breixo Harguindey, David Rubín, Fran Jaraba, Henrique Torreiro, Kike Benlloch, Kiko da Silva, Luís Esperante, Paco Martín, Pepe Barro, Pepe Carreiro, Manel Cráneo, Margarita Ledo Andión, Miguelanxo Carvalho e Xico Paradelo (Colectivo Pestinho), Ricardo Lázaro, Rosario Crespo, Xaquín Marín, Xavier Seoane, Xosé Díaz, a Xurxo e Iria, ás traballadoras da Casa da Xuventude de Ourense.

A Ana, por darme os folgos necesarios para chegar até o fin en todo o que me propoña.

Resumo

Coa Tese de Doutoramento *Para unha historia da Banda Deseñada Galega: a narración a través da linguaxe gráfico textual* fíxose unha delimitación e sistematización da produción que a chamada novena arte posúe no noso país. Dado a inxente cantidade de obras e autores que esta arte contén ao longo da súa historia, optouse por realizar unha acotación da pesquisa, centrándonos para iso na que consideramos a época máis importante e que serviría de referencia en datas posteriores. Esta época correspóndese coa década dos anos 70, onde xurdiría a conciencia da creación dunha *Banda Deseñada Galega* e, con ela, a maior parte das obras -incluídos os diversos formatos posíbeis- pioneiras do medio no noso país.

Da mesma maneira realizouse unha análise das obras coa finalidade de amosar os diversos compoñentes que subxacen nas distintas obras. A falta de estudos académicos respecto da *Banda Deseñada Galega* fixo necesaria esta achega na que se recollen os máis importantes aspectos narratolóxicos, gráficos, sociopolíticos e culturais que estas obras posúen.

A fin de realizar unha sistematización o máis clara posíbel, distribuíuse o estudo primeiramente entre os dous grupos pioneiros -e sobresaíntes- desta década, *Fusquenlla* e o *Grupo de cómic do Castro*, e posteriormente encadramos as distintas obras e autores segundo os distintos medios de comunicación onde se publicaron.

Tamén se optou por recoller en apartados separados as primeiras *Bandas Deseñadas* de temática histórica, tanto autóctonas como provenientes de traducións, así como os casos de intermedialidade máis importantes dentro da nosa arte.

Finalmente incorporouse un Anexo onde se recollen algúns documentos referidos ao longo do traballo.

Resumen

Con la Tesis Doctoral *Para unha historia da Banda Deseñada Galega: a narración a través da linguaxe gráfico textual* se ha intentado hacer una delimitación y sistematización de la producción que la llamada novena arte posee en nuestro país. Dado la ingente cantidad de obras y autores que esta arte contiene a lo largo de su historia, se ha optado por realizar una acotación de la búsqueda, centrándonos para eso en la que consideramos la época más importante y que serviría de referencia en fechas posteriores. Esta época se corresponde con la década de los años 70, donde surgiría la conciencia de la creación de una *Banda Deseñada Galega*, y, con ella, la mayor parte de las obras -incluidos los diversos formatos posibles- pioneras del medio en nuestro país.

De la misma manera se realizó un análisis de las obras encontradas con la finalidad de mostrar los diversos componentes que subyacen en las distintas obras. La falta de estudios académicos a respecto de la *Banda Deseñada Galega* hizo necesaria esta aportación en la que se recogen los más importantes aspectos narratológicos, gráficos, sociopolíticos y culturales que estas obras poseen.

Con la finalidad de realizar una sistematización lo más clara posible, se ha distribuido el estudio primeramente entre los dos grupos pioneros -y sobresalientes- de esta década, *Fusquenlla* y el *Grupo de cómic do Castro*, y posteriormente encuadramos las distintas obras y autores según el medio de comunicación en el cual se publicaron. También hemos optado por recoger en apartados separados tanto las primeras *Bandas Deseñadas* de temática histórica, tanto autóctonas como provenientes de diversas traducciones, así como los casos de intermedialidad más importantes dentro de nuestra arte.

Finalmente se ha incorporado un Anexo con documentos referidos a lo largo del trabajo.

Abstract

A delimitation and systematization of the production of the so-called ninth art of our country has been made with a doctoral thesis “*Para unha historia da Banda Deseñada Galega: a narración a través da linguaxe gráfico textual*”.

Taking account the large amount of works and authors which art contains throughout its history, it has been opted to carry out a bounded search, focusing on the most important time which we consider and which would serve as reference point of later dates. The decade of the 1970's is corresponding with this period, at which it would rise up the conscience of *the Banda Deseñada Galega* creation, and consequently, the most of works - including the various formats- pioneers in the medium of our country.

Furthermore, an analysis of the works found was carried out in order to show the diverse components that underlie in the different works. The absence of academic studies regarding to the *Banda Deseñada Galega* required the need of this contribution incorporating its most important narratological, graphic, socio-political and cultural aspect of its works.

A systematization as clear as possible was undertaken, for this aim, firstly, the study was distributed between two excellent pioneering groups of this decade, *Fusquenlla* and *the Grupo de cómic do Castro*, and, subsequently, the different works and authors was framed according to the mass-media in which they were published.

In separated paragraphs have also collected in the firstly historical *Bandas Deseñadas*, both indigenous and from various translations, including the most important intermediality cases of our art.

Finally, an Annexe has joined with referred documents along the work.

Prólogo

Xa dende pequeno, cando aínda estaba por se concluír a década dos anos oitenta, o meu interese e gusto pola Banda Deseñada¹ era xa notábel. Unha das primeiras descubertas que os meus sentidos advirtirían sería a versión que, por fascículos, sairía da famosa serie de debuxos animados *Érase una vez el hombre*, versión procedente á súa vez da orixinal francesa *Il était une fois l'homme* (1978). Ademais da relectura constante á que sometía os trece títulos desta serie². Esta década achegárame tamén a un dos grandes clásicos da *bande dessinée*, o *Astérix* de Uderzo e Goscinny. Se ben a amabilidade da liña clara francesa se adaptaba perfectamente á infantil visión dun neno, non sería esta a única liña gráfica, así como tampouco a única liña temática que me engancharía. Lembro, con total claridade, a fascinación que me causaría un álbum que pouco tería a ver coas inquiredanzas habituais dun neno. Este álbum sería *Kebra, el macarra del espacio -Le zonard des etoiles-* (1982) dos franceses Jano e Tramber, na cal o protagonista era unha rata antropomorfizada de actitude contestataria e *punki* que se vería envolta nunha serie de hilarantes situacións nun mundo futuro e lonxano que nada tería a ver cos seus suburbios dos anos oitenta. Se a estas obras lle sumamos a crecente admiración polos álbums da todopoderosa factoría de superheroes Marvel, o mundo que a través da BD se me estaba a amosar abrangería todo un abano de coñecementos e sensacións: non só comezaba a disfrutar deste medio como unha

1 En adiante BD.

2 Publicada apenas en dous anos: 1979 e 1980.

forma de lecer a través das aventuras dos xa famosos heroes, senón que con ela adquiriría importantes coñecementos, tanto da historia do noso mundo e sociedade por medio da BD educativa, así como doutras realidades sociais, ben marxinais, ben contestatarias, que se postulaban dende uns presupostos máis *underground*.

Se ben o meu interese pola BD nunca se esmorecería, terían de pasar case tres lustros para que a miña mirada cara a esta arte acadara un novo nivel. Unha ollada, desta volta máis profunda e analítica, non exenta da xa mencionada función de lecer que posúe, acharía unha serie de obras que, precedidas por primeira vez do recoñecemento internacional -xa non só no mundo da novena arte- mudarían a miña visión das mesmas. Así, obras como *Maus* (1991)³ de Art Spiegelman, *Watchmen* (1986/1987) de Alan Moore ou xa en Galiza, *Trazo de xiz* (1993) de Miguelanxo Prado presentarían xa non só un produto revestido dun suposto “sinxelo” consumo visual, senón que acadarían unha gran complexidade tanto no eixo narrativo como no do discurso. Así se nos presentaría unha nova BD onde a intertextualidade coas grandes obras da literatura⁴ e das outras artes universais irían da man dun discurso histórico, social ou político⁵, que lle conferirían a esta arte un novo peso e entidade que sería preciso analizar, estudar e delimitar.

Precisamente será neste eido teórico onde atoparemos un gran baleiro, tanto na fundamentación da propia arte da BD como da análise das distintas obras existentes. Se ben en países como EEUU ou Franza -e Bélxica- a normalización da BD como arte de seu deu lugar a un importantísimo avance no estudo da arte e das súas obras, noutros territorios, como é o caso de Galiza ou do Estado Español,

3 Data de publicación da novela gráfica xa completa e previamente serializada entre 1980 e 1991.

4 A este respecto podemos mencionar a estrutura da que parte que Miguelanxo Prado no seu *Trazo de xiz*, Jorge Luis Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, así como o emprego de citas de Bioy Casares ou de Antonio Tabucchi. Tamén resulta paradigmático a cita da que se extraerá o título de *Watchmen*, “quis custodiet ipsos custodes?”, pertencente ás *Sátiras* de Juvenal e que se traduciría por “quen vixiará aos vixiantes”, ou “who watches de watchmen” en inglés.

5 Así, por exemplo, en *Maus* teremos un relato biográfico de carácter histórico e sociopolítico ao retratarse as vivencias do pai do autor durante o seu cativerio en Auschwitz. En *Watchmen*, presentarásenos por exemplo a uns (anti)heroes que subsisten nunha norteamérica alternativa onde o presidente Nixon gañou a guerra de Vietnam e a guerra fría coa URSS seguiría latente.

semella presentar unha inmanencia como produto “subcultural” que impide a súa consolidación como arte e como obxecto de estudo. Ademais da categorización como produto de baixa cultura, a ausencia duns estudos propios dedicados enteiramente á BD fai que esta teña que ser estudada baixo os presupostos de disciplinas como as dedicadas habitualmente aos estudos literarios ou de belas artes, disciplinas estas que, debido á dualidade gráfico-textual do medio, en poucas ocasións decidirán consideralas obxecto propio do seu estudo.

É por iso que, xa dentro do panorama cultural galego, observamos como, se ben nos últimos anos a calidade e cantidade de autores e obras de Banda Deseñada Galega presentaban un constante apoxeo, o número de estudos teóricos e analíticos sobre o mesmo non presentarían concordancia ningunha con esta produción. Este feito levaríanos ao posicionamento previo da necesidade de establecer o que sería o noso obxecto de estudo.

Índice	5
Abreviacións	13
0 Preliminares	15
0.1 Obxecto de estudo	15
0.2 Metodoloxía	20
0.3 Precisións terminolóxicas	22
0.4 Orixes e evolución da Banda Deseñada	29
0.5 Precedentes da Banda Deseñada Galega	33
1. O xérmolo da Banda Deseñada Galega contemporánea	43
1.1 De Brais Pinto á Estampa Popular Galega	43
1.1.1 O grupo Brais Pinto	43
1.1.2 Reimundo Patiño: a creación dun soño	45
1.1.3 A Gadaña	47
1.1.4 A <i>Estampa Popular Galega</i>	50
1.2 O grupo <i>Fusquenlla</i> : a cultura -liberadora- de masas	52
1.3 Contracultura: panorama e influencia internacional na futura BDG	55
2. A Banda Deseñada Galega. Unha realidade	59
2.1 O Emigrante: primeira historieta galega	59
2.1.1 Estrutura e significado d' <i>O Emigrante</i>	61
2.2 O ciclo da fame	68
2.3 <i>O home que falaba vegliota</i>	77
2.3.1 Simboloxía e significado d' <i>O home que falaba vegliota</i> : o caos revolucionario	79
2.4 As dúas viaxes. O primeiro álbum de BDG	87
2.4.1 O relato das 2 <i>Viaxes</i>	89
2.4.2 Análise e interpretación	93

2.4.3 Presentación e difusión	103
2.5 O álbum <i>Ratas</i>	105
2.5.1 Análise e interpretación	108
2.6 Outras empresas de Patiño e Marín	118
2.6.1 Exposicións	118
2.6.2 Tres catorce dezasete	119
2.6.3 Publicacións en revistas	119
2.7 Relatos serodios ou póstumos	127
2.7.1 O álbum <i>O home que falaba arameo</i>	127
2.7.1.1 O relato <i>O home que falaba arameo</i>	128
2.7.1.2 <i>A conta atrás</i>	132
2.7.2 O relato gráfico <i>Buscando otro mundo</i>	134
 3. O Grupo de Cómic do Castro	 139
3.1 Orixe do Grupo de Cómic do Castro	139
3.1.1 Acceso ao cómic internacional	143
3.2 Ideario do Grupo de cómic do Castro	144
3.2.1 Porqué unha BD galega e en galego?	144
3.2.2 Antiautoritarismo	148
3.3 Saída á luz: as exposicións do GC	149
3.3.1 Porque unha BD exposta?	149
3.3.2 Primeiro intento de exposición de BDG	152
3.3.2.1 Obras expostas. Análise	153
3.3.3 Exposicións na Escola Normal e no Colexio Dominicos	172
3.3.3.1 Recepción social e mediática e censura	176
3.3.3.2 Obras expostas. Análise	181
3.3.4 Exposicións d' <i>O Galo</i> e d' <i>O Facho</i>	198
3.3.4.1 As asociacións culturais nos anos 70. Compromiso coas artes galegas	 198
3.3.4.2 A exposición d' <i>O Galo</i>	200
3.3.4.2.1 O cartel e o díptico da exposición. Declaración de intencións	 202
3.3.4.2.2 Percurso da exposición por Galiza	210

3.3.4.3 A exposición d' <i>O Facho</i>	211
3.3.4.3.1 A Mostra de homenaxe a Castelao. Presentación e conferencias	211
3.3.4.4 Recepción social e mediática. Ataque da ultradireita	218
3.3.4.5 As obras expostas. Análise	220
3.3.4.5.1 Obras de autores fóra do GC: R.P, XM, Pepe Barro, e R. Lázaro	244
3.4 <i>A Cova das Choias</i> . A primeira revista de BDG	253
3.4.1 Edición d' <i>A Cova das Choias</i>	256
3.4.2 CdCH. Características e obras	262
3.4.3 O segundo número de CdCH	303
3.5 A fin do GC	308
 4. A BDG e os medios de comunicación	311
4.1 Orixes da BD nos medios de comunicación	311
4.2 A BDG nos xornais galegos	316
4.2.1 Precedentes	316
4.2.2 A importancia da emerxencia da BDG nos xornais	318
4.2.3 A BDG en <i>El Ideal Gallego</i>	322
4.2.3.1 <i>As Furnas do Rei Cintolo</i>	322
4.2.3.1.1 <i>Historias dunha vella descoñecida</i> , de Luís Esperante	326
4.2.3.1.1.1 Características principais	328
<i>A personaxe principal. Trasunto do autor</i> <i>e crítica social</i>	329
<i>Autoreferencialidade e compromiso discursivo</i>	332
<i>Carácter teatral das tiras</i>	335
<i>Encriptamento da mensaxe</i>	337
4.2.3.1.2 <i>Dr. F</i> de Ricardo Lázaro	341
4.2.3.1.2.1 Características xerais de <i>Dr. F</i>	342
4.2.3.1.2.2 Análise das tiras do <i>Dr. F</i>	345
4.2.3.1.3 Xaquín Marín en IG	357

4.2.3.1.3.1 Un artista do seu tempo e do seu pobo	357
4.2.3.1.3.2 <i>Gaspariño</i>	360
4.2.3.1.3.2.1 Características e análise	362
<i>Gaspariño. O Balbino dos anos 70</i>	362
<i>Personaxes secundarios</i>	369
<i>Estrutura gráfica e narrativa</i>	372
<i>Temáticas: Traballo e emigración, Ecoloxismo, Lingua e</i> <i>cultura, BD e autoreferencialidade</i>	379
4.2.3.1.3.2.2 O álbum de <i>Gaspariño</i>	389
4.2.3.1.3.3 <i>Lixandre</i>	394
<i>Características e análise</i>	395
<i>O personaxe de Lixandre. Temáticas</i>	398
4.2.3.2 Obras dispersas en IG: <i>XM, Pepe Barro, Siro</i>	405
4.2.3.3 A “fin de ciclo” en IG	413
4.2.4 A BDG n' <i>A Nosa Terra</i>	415
4.2.4.1 Xaquín Marín en ANT	416
4.2.4.1.1 <i>As Historias de esmagados</i>	417
4.2.4.1.1.1 Características e análise	419
4.2.4.1.1.1.1 Personaxes	419
<i>O pé</i>	420
<i>Os esmagados</i>	425
4.2.4.1.1.1.2 Temáticas	433
<i>Crítica ao continuísmo</i>	433
<i>Ecoloxismo</i>	437
<i>Autoreferencialidade</i>	439
<i>Exaltación de datas simbólicas</i>	440
<i>Temática xeral</i>	444
4.2.4.1.1.1.3 Estrutura gráfica e narrativa	445
4.2.4.1.2 <i>Don Augusto</i>	447
4.2.4.1.2.1 Características e análise	448
4.2.4.1.2.1.1 Personaxes e temática	448
4.2.4.1.2.1.2 Estrutura gráfica e narrativa	452

4.2.4.2 <i>Sabeliña</i> de Xosé Lois González Carrabouxo	457
4.2.4.2.1 Características e análise	457
<i>Estrutura gráfica e textual</i>	457
<i>Personaxes</i>	462
<i>Temática</i>	467
4.2.4.3 Alberte Permuy. Características e análise da súa obra	472
4.2.5 A BD en <i>El Pueblo Gallego. O Galo Camilo</i> de Pepe Carreiro	481
4.2.5.1 Características e análise	482
<i>Personaxes e estética</i>	483
<i>Temática</i>	487
4.2.5.2 Outras series de Pepe Carreiro: <i>O fillo de Breogán</i>	493
4.2.6 A BD en <i>La Voz de Galicia</i>	494
4.2.6.1 <i>Fuco</i> , de V. Veiga. Características e análise	494
<i>Aparición, formato e estética</i>	494
<i>Personaxes</i>	496
<i>Temáticas</i>	498
4.2.7 A BDG en <i>La Región</i> de Ourense. O suplemento infantil <i>Axóuxere</i>	508
4.2.7.1 Suplementos infantís. Orixe e denominación	508
4.2.7.2 Os suplementos infantís e xuvenís na península ibérica	510
4.2.7.3 <i>Axóuxere</i>	512
4.2.7.3.1 Orixe e obxectivos	512
4.2.7.3.2 A problemática na denominación do suplemento	514
4.2.7.3.3 Formato e seccións	517
4.2.7.3.3.1 <i>Lamote</i> de Paco Martín e Xan Balboa	519
4.2.7.3.3.2 <i>Comandante Iago</i> , de Ulises L. Sarry	526
4.2.7.3.3.3 Homenaxe a Castelao	546
4.2.7.3.4 Recepción e fin de <i>Axóuxere</i>	549
4.3 A BDG nas revistas	551
4.3.1 <i>Vagalume</i> . Revista infantil e xuvenil	552
<i>Un proxecto educativo para o público infanto-xuvenil</i>	552

<i>Repercusión e relevancia dunha experiencia pioneira</i>	556
4.3.1.1 Estrutura	559
4.3.1.2 Análise de obras e autores: <i>Autoría anónima, Fernando Porto,</i> <i>Ferreiro, Gonzalo Navaza, J. Llorca, Miguel Docampo, Navarro</i> <i>Oitabén, Ricardo Lázaro, Saavedra Pita, Xiráldez</i>	563
4.3.2 A revista <i>Teima</i>	602
4.3.2.1 A BDG en <i>Teima</i> : Autores e obras	604
<i>As tiras de Caitano, de Xaquín Marín</i>	605
<i>Outras publicacións. Dos curmáns Patiño a Loquis: Reimundo Patiño</i> <i>Antón Patiño, Loquis, Pepe Carreiro, Miguel Docampo, Catamarca</i> <i>Suso</i>	610
4.4 BDG nos medios de comunicacións alternativos:	
<i>Xofre, ás portas dunha nova época</i>	622
4.4.1 Autores principais e obras. Análise	628
4.4.1.1 Miguelanxo Prado	628
4.4.1.2 Xan López Domínguez	635
4.4.1.3 Fran Jaraba	642
4.4.2 Colaboradores: <i>Ricardo Lázaro, Loquis, Suso de Toro</i>	656
5. BD histórica na Galiza.	
5.1 Hª da Reconquista de Vigo de Bofill e Lalo	669
<i>Unha BD didáctica con apoio institucional</i>	672
<i>Adaptación da historia: narración e estética</i>	674
5.2 Tradución de BD franco-belga: <i>Asterix e Obelix</i>	678
6. Intermedialidade na BDG	685
6.1 A BDG e o teatro. <i>A longa viaxe do capitán Zelta</i> de Teatro Circo	686
6.2 BDG e o gravado. Pepe Barro	693
6.3 BDG e a fotografía. <i>Esquizoide</i> de Antón Patiño	708

7. Conclusiones	719
8. Bibliografía	725
9. Anexos	737

Abreviacións

ANT:	<i>A Nosa Terra</i>
BD:	<i>Banda Deseñada</i>
BDG:	<i>Banda Deseñada Galega</i>
BP:	<i>Brais Pinto</i>
CP	<i>Comunicación Persoal</i>
EP:	<i>Entrevista Persoal</i>
CdCH	<i>A Cova das Choias</i>
EPG:	<i>Estampa Popular Galega</i>
GC:	<i>Grupo do Castro</i>
IG:	<i>El Ideal Gallego</i>
LVG:	<i>La Voz de Galicia</i>
PG:	<i>El Pueblo Gallego</i>
RAG:	<i>Real Academia Galega</i>
RO:	<i>La Región de Ourense</i>
RP:	<i>Reimundo Patiño</i>
TE:	<i>Teima</i>
XF:	<i>Xofre</i>
XM:	<i>Xaquín Marín</i>

0. Preliminares

0.1 Obxecto do estudo

A falta de estudos de investigación serios en todos os ámbitos, incluído o universitario, que non recolle até o momento ningunha tese sobre a BDG -sexa da índole que for-, así como os contados traballos -comunicacións, traballos de fin de carreira, artigos en revistas, etc...- que versan sobre a novena arte, presentaríanos a posibilidade de escoller con practicamente total liberdade o noso ámbito de traballo, tanto no eixo temporal e temático de obras e autores, como no da análise narrativa, discursiva e semiótica de case que calquera das obras existentes desta arte no noso país.

Porén, non resultaba produtivo, ao noso entender, publicar un estudo teórico exhaustivo sobre unha obra ou autor específicos sen que antes se comezase a presentar e sistematizar unha historia da nosa BD onde se puidese recoñecer a densidade cuantitativa do corpus de produción no noso país. É por iso que dentro da nosa vía inicial de investigación propuxémonos elaborar unha sistematización da BDG, dende os seus precedentes até a etapa actual, para así delimitar da maneira máis exacta posíbel o que sería o punto de partida necesario para chegar a comprender o nivel de produción e a evolución -ou involución de ser o caso- cuantitativa e cualitativa de dita produción ao longo dos anos. Esta clasificación proporcionaríanos unha visión xeral da BDG, das súas tendencias e características así como da situación que está a experimentar actualmente no noso país. Da mesma

maneira, esta sistematización poría a BD feita en Galiza en situación coa elaborada a nivel internacional, podendo establecer unha comparanza e relación entre a produción interna e a externa, así como as súas influencias e o seguimento das diferentes vagas artísticas.

Por outra banda, a exigua profundidade coa que se tratou a nosa produción de BD, así como os poucos traballos existentes ao respecto, facíanos presaxiar unha produción profundamente escasa así como dun nivel non moi alto sobre todo nas épocas máis temperáns, anticipando unha explosión cualitativa e cuantitativa só a partir do século XXI, data que se vén cualificando como a do “boom” da BDG.

Despois das primeiras entrevistas realizadas a autores, editores e expertos do eido da BDG, puidemos ir constatando paulatinamente que, se ben esta goza dunha inmillorábel canteira de profesionais e de obras, será a ausencia -xa practicamente inherente ao sistema artístico galego- dunha industria propia o que fará que gran parte destes autores e obras non poidan ver a luz ou que ditas obras teñan que ser producidas por editoras foráneas e nunha lingua distinta do galego.

A medida que avanzamos na investigación fomos constatando como nas décadas precedentes a este “boom” a produción existente non só foi prolífica, senón que en moitos casos presentaría unha gran calidade. Neste sentido destacarían as obras atopadas na década dos setenta, anos nos que non só advertimos o consciente comezo desta arte na nosa terra, senón tamén unha extensa produción onde a variedade de formatos, obras e tendencias estéticas configurarían por si soas un proxecto investigador de gran entidade.

Xunto con esta voluminosa descuberta xurdirían en nós varias inquedanzas respecto do traballo. A primeira sería a da necesidade de atender, dentro da produción contemporánea de BDG -1970 até a actualidade- aos primeiros anos da nosa arte, xurdida hai xa máis de corenta anos e da que, afortunadamente, aínda contaríamos coas voces de gran parte dos seus protagonistas. Isto

proporcionaríanos unha visión directa do proceso de creación artística das obras e das motivacións sociais e culturais das mesmas, e así mesmo facilitaríanos o acceso a boa parte das obras -de difícil obtención-, podendo chegar incluso a posíbeis traballos inéditos.

Outra inquedanza que xurdiría á hora de establecer o noso obxecto de estudo sería a da necesidade de establecer non só unha enumeración e sistematización das obras e autores dentro dun tempo e dun lugar, senón que cumpría, debido á xa mencionada carencia de traballos de investigación, analizar dunha maneira máis ou menos profunda¹ as características das mesmas coa finalidade de amosar as posibilidades expresivas que a dualidade gráfico-textual do medio ofrece, así como a natureza narrativa e a transcendencia social, política e cultural que a BD pode achegar. A combinación da achega e sistematización da produción de BDG sumado a análise das súas características principais a través dos enfoques pertinentes² en cada caso levaríanos a construír unha clara categorización e definición do que significa a BDG no noso país,

Unha vez definida a área de investigación procedeuse a delimitar con máis precisión o eixo temporal que abrangería o noso estudo. A década dos setenta presentárasenos cunha perfecta delimitación para a nosa investigación, posto que a recoñecida como obra fundacional da BDG contemporánea vería a luz en 1971, feito este que daría o pistoletazo de saída a toda unha serie de publicacións pioneiras e fundacionais neses anos. Da mesma maneira xurdirían nesta época os primeiros colectivos de autores, un compoñente fundamental -o do asociacionismo de autores- na configuración da BDG e que permanecerá vivo até os nosos días. Da mesma maneira o ano 1979, coa publicación do primeiro fanzine, *Xofre*, marcaría o inicio dunha nova etapa -que comezaría xa nos oitenta cun notábel cambio de tendencia- e de onde agromarán os primeiros e máis recoñecidos -aínda que, tal e como se verá non serán os únicos- autores que comezarán a desenvolverse

¹ Respecto á metodoloxía falaremos no apartado seguinte.

² Vid. *Metodoloxía*.

profesionalmente no mundo da BD.

Porén, e, aínda que na súa maioría tanto os autores como obras atopadas no noso eixo de investigación presentarían unhas características que as vinculan sen dúbida algunha á BDG, achamos diversos autores, como Suso Peña³ ou Victor Moscoso⁴ que, sendo de orixe galega e, a pesar da súa relevancia internacional no mundo da BD, presentarán unha obra artística, a cal, tanto por presentarse nunha lingua allea ao galego, como por non representar en ningún momento unha realidade -social, cultural...- vinculada ao noso país⁵, así como por non teren participado en ningún dos movementos e obras colectivas xurdidos arredor da BDG, cuxa dinámica asociacionista, cultural e reivindicativa sería indispensábel⁶ para a conformación do noso sistema artístico, fai queo único trazo da súa orixe galega non sexa considerado suficiente como para se incluíren neste traballo.

En canto á estrutura do noso traballo de investigación tivemos que facer fronte á multiplicidade de autores, obras e ámbitos nos que se deu conta a BDG nesta década. Ante esta cantidade e variedade da produción decidimos establecer varios criterios de abordaxe da mesma. Por unha banda decidimos analizar separadamente aos dous grupos pioneiros da nosa BD, o grupo *Fusquenlla* e o *Grupo do Castro* tanto pola importancia que se lles concede ao ser os iniciadores da narración gráfico-textual no noso país, como pola diversidade de formatos que abeiraron cadanseu grupo -BD-mural, álbumes, revistas, etc...

Por outra banda decidimos agrupar, tanto ao resto de autores desta década como

3 José Manuel Peña Rego (Ribadeo 1941-2005) traballaría como historietista sobre todo nos anos sesenta e setenta, traballando habitualmente para as axencias de historietas nos mercados foráneos. Vincularíase ao *Grupo de la floresta* xunto con autores como Esteban Maroto, Adolfo Usero ou Luís García, e destacaría polas súas historietas de terror. Xa nos anos oitenta abandonaría o medio.

4 Nacido en Oleiros en 1936 mais criado en Nova York, Moscoso converteríase nos anos sesenta nun dos pais do *comix underground* estadounidense xunto con autores como Robert Crumb. Así mesmo destacaría como un dos principais deseñadores psicodélicos de carteis, portadas de discos, etc...

5 Neste senso non se tivo conta en ningún caso o grafismo das obras.

6 Tal e como imos ver ao longo do traballo.

a dous dos participantes dos devanditos grupos -Xaquín Marín e Luís Esperante- dentro dun amplo epígrafe no que se recollen as obras publicadas ao abeiro dos medios de comunicación. Non en van, a orixe e trazo máis acusado -para ben ou para mal- da BD sería o dos medios de comunicación de masas, feito este que, no noso caso sería empregado para transmitir todo un ideario que será debullado ao longo do traballo. Dentro deste amplo abano de obras publicadas atoparíamos, así mesmo, numerosos formatos e medios a través dos cales estratificaríamos, á súa vez, esta ampla produción coa fin de establecer un marco axeitado para a correcta visualización do conxunto de obras e autores desta época.

Finalmente e, aínda que en cada obra e autor analizado xa se atenderían as especiais e singulares características dos mesmos, decidimos crear un derradeiro punto de análise onde recoller, tanto as primeiras obras de BD foráneas traducidas á nosa lingua, como tres dos máis significativos casos de intermedialidade na nosa BD, a fin de dar conta precisa das diferentes conexións que esta arte pode presentar.

0.2 Metodoloxía.

É a nosa intención neste apartado metodolóxico facer unha simple recensión dos aspectos, autores e obras máis importantes sobre as que se baseou o noso estudo. Consideramos que a aplicación metodolóxica quedou xustamente definida no propio desenvolvemento da análise das diversas obras realizadas ao longo do traballo, o que facilitará a comprensión do porqué do método escollido e así mesmo aliviará a carga descodificadora ao lector.

A xa mencionada ausencia de traballos de investigación sobre a BD en xeral e a BDG en particular, requeriulle -mais tamén permitiulle- ao noso obxecto de investigación estruturar unha dupla metodoloxía coa finalidade de proporcionar un estudo o máis completo posíbel arredor do fenómeno da BD no noso país. Así, o

noso traballo non soamente achegará unha cantidade variábel de datos arredor do fenómeno artístico en cuestión, senón que funcionará como chave de apertura a futuros traballos de investigación que neste campo se poidan -e deberían- facer e que fican baleiros até o momento. É por iso que na nosa metodoloxía abranguimos tanto un estudo dentro do eixo cuantitativo como do cualitativo.

Consideramos necesario primeiramente, sistematizar todo o ámbito posíbel de produción existente en torno á BDG⁷ nesta década. Recorremos para isto aos poucos traballos que deron conta das obras realizadas neses anos. Ditos datos recolleríanse primeiramente nalgúns dos artigos na prensa elaborados polos propios autores na época en cuestión, así como en traballos universitarios e máis nalgunha publicación con máis vocación de catalogación de autores que de sistematización completa da produción total⁸. Unha segunda fase desta sistematización sería a do traballo de campo, coa entrevista persoal dos axentes autorais e culturais da época a fin de confirmar e ampliar no posíbel o eixo de produción de BDG entre 1970 e 1979.

Dentro do eixo cualitativo o traballo desenvolverase dentro dun paradigma hermenéutico mediante o cal trataremos non só de observar todo o catálogo de obras atopado -recolección de datos-, senón tamén de dotalo de significado -interpretación deses datos. É por iso que a través deste paradigma, tanto o nivel textual como o nivel gráfico das obras, ben por separado, ben como unha dupla realidade unitaria inherente ao convencionalismo do medio, será abordado máis aló do seu significado superficial, tentando achegarnos sempre a un posíbel segundo significado, máis profundo e en ocasións, oculto. A comprensión dos feitos sociais, históricos e persoais -na medida en que podamos obter esta última información- serán pois, parte fundamental da análise e do desenmascaramento do sentido último das obras.

Así, abordarase un estudo onde se terá en conta a repercusión social, intentando establecer os vínculos entre obra, autor e público, tal e como se propugna dende a estética da recepción en base a que:

7 Seguindo o criterio definido como BDG. -Vid. Punto 0.4-

8 Sen que iso desmereza a valiosa achega destas publicacións.

“La historia de la literatura, como del arte en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y de las obras. Reprimía o silenciaba a su “tercer componente”, el lector, oyente u observador. De su intención histórica raras veces se habló, siendo imprescindible” (Jauss, 1987: 59)

No noso caso teremos en conta o que, segundo Umberto Eco sería o lector modelo, ese lector cuxa función consistirá, ademais da propia lectura ou visualización da obra, en descifrar os “espazos en branco” dentro da súa liberdade interpretativa. Os diferentes códigos que empregarían os autores, conscientes dos convencionalismos que esta emerxente arte posuía, serán analizados sensibelmente ao crear, ao noso entender, unhas estratexias visuais e textuais que exixirían un enorme esforzo de descodificación aos lectores, sobre todo os menos versados na BD.

Notarase xa dende un primeiro momento que a perspectiva coa que abordaremos o medio da BD será diametralmente oposta á visión extendida dende os comezos desta arte, a cal era observada como un mero produto de lecer asociado aos medios de comunicacións masivos. Neste sentido partiremos dende a visión proposta xa en 1964 por Umberto Eco no seu libro *Apocalittici e integrati*⁹ onde se escoitaría unha das primeiras voces que subliñaba o carácter cultural, social, e incluso mítico que os cómics poden abeirar no seu interior.

Dada a natureza gráfico-textual da BD, o estudo da mesma fundamentarémola a través da disciplina semiolóxica, coincidindo e compartindo desta maneira o modelo de análise que Miguel Ángel Muro Munilla escollería para o seu estudo sobre a fundamentación da BD:

De entre las disciplinas que pueden fundamentar la comprensión adecuada del cómic y, además, proporcionar un modelo de análisis (y, en su caso, interpretación), considero a la semiótica como claramente apropiada tanto dende lo estrictamente intelectual, como, además, desde el atractivo que entraña la gran importancia que esta disciplina da a la utilidad individual (Ricoeur: 1987: 153) y social (Greimas, 1971) de sus investigaciones.

9 Ed. Bompiani.

De hecho, es disciplina con disposición y capacidad para acoger como objeto de estudio hechos estéticos no exclusivamente literarios, y, entre ellos, específicamente, al cómic (al que ya nombra y considera Jakobson en sus tempranos textos de poética), y, además, para promover la renovación de los planteamientos metodológicos de los estudios estéticos. (2004: 25)

Da mesma maneira, compartimos con Muro Munilla o seguimento dos traballos previos que sobre o eido da BD fixeron autores como Román Gubern¹⁰, Daniele Barbieri¹¹, o xa mencionado Umberto Eco ou Scott Mccloud e o seu *Understanding comics. The invisible art*¹², entre outros. Así mesmo, concordamos co enfoque teórico -non específico para BD- recollido por Muro Munilla de autores como Roland Barthes, Michael Bajtin, María del Carmen Bobes Naves, Pierre Bourdieu ou Iuri Lotman, respecto da análise do feito artístico ou literario e que xa formaban parte do noso enfoque metodolóxico antes de achegarnos á específica obra do autor español.

Outro dos enfoques que tivemos moi en conta á hora de analizar as distintas obras de BDG sería o da análise da narratividade destas, unha vez fundamentado sobradamente o carácter narrativo do medio. Un dos traballos principais que tomaremos como referencia á hora de abordar este enfoque narratolóxico será o elaborado por Rubén Varillas no súa obra *La arquitectura de las viñetas* onde desenvolve un eixo dual como modelo de análise:

Como gran parte de los estructuralistas franceses, Bremond propone de nuevo dos niveles de análisis: *histoire* (la historia) y *discours* (el discurso). Bastantes años después, S. Chatman apostillará con certeza y concisión : “la historia es el *qué* de una narración que se relata, el discurso es el *cómo*” (1990: 20). También Gerard Genette habla, de un modo similar, de *historia* y *relato*.

Este modelo dual y no otro es el que nosotros hemos elegido para vertebrar nuestro análisis, tanto por su claridad metodológica, como por el excelente rendimiento con que responde a cualquier tipo de modelo narrativo a que se aplique. (2009: 27)

10 *El lenguaje de los cómics*, 1972.

11 *Los lenguajes del cómic*, 1993.

12 Publicado por vez primeira en 1993.

A fundamentación, ampliación e adaptación ao medio do cómic que Varillas realiza a través da *Morfología do conto* (1928) de Vladimir Propp e o desenvolvemento que dese traballo realizarían os estruturalistas franceses da Nova crítica francesa (T. Todorov, R. Barthes, A.J. Greimas, G. Genette, etc...) tomarémolo, pois, como outro dos puntos de partida á hora de analizar e debullar o entramado narratolóxico que a BD posúe. Así, a carón da análise dos personaxes e do espazo no eido da historia, e do punto de vista, a voz narrativa e a temporalidade no eido do discurso¹³, sumaremos a vertebración específica que Varillas realiza sobre os cadriños -viñetas- e pranchas¹⁴ -páxinas- como elementos espaciais, temporais e secuenciadores da acción que conformarán e imprimirán o carácter específico das distintas obras do medio da BD.

Así mesmo recolleremos tamén do estudo de Rubén Varillas os diversos procedementos de cohesión e coherencia aplicados ao medio da BD e que se configurarán tamén como unha parte fundamental da caracterización da BD como medio propio e dotado de convencionalismos autónomos.

En canto aos derradeiros puntos do estudo, que versarán sobre a intermedialidade presente en tres obras fundamentais desta década, teremos en conta os marcos teóricos elaborados sobre a intermedialidade da man de autores como Gérard Genette, Cesare Segre, Todorov ou Michel Bajtin, mais, sobre todo, prestaremos atención á reorientación que no eixo da intermedialidade elaborou o profesor Antonio Gil¹⁵. Da súa interpretación amplificadora abstraeremos a susceptibilidade de toda obra de ser obxecto intermedial e así mesmo colleremos as novas nocións coas que Gil define as diferentes manifestacións intermediais.

13 Coincidentes en gran parte con calquera análise narratolóxica dunha obra meramente textual.

14 É dicir sobre a composición gráfica das obras.

15 Referímonos sobre todo ao seu traballo *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispano* (2012).

0.3 Precisións terminolóxicas.

A falta de estudos serios que unha arte de pleno dereito como a BD merecería, así como da súa case nula incorporación á institución universitaria, redundará na falla dunha precisión terminolóxica nalgúns aspectos esenciais e que, a día de hoxe, seguen a ser obxecto de debate, xa non só na Galiza, senón a nivel internacional.

Non será o propósito deste apartado intentar resolver ditas dúbidas e presentar unha terminoloxía a seguir, senón simplemente achegar as que, dentro das posíbeis variantes, han ser a nosa escolla ao longo do traballo. Exporemos, para iso, cal será a súa orixe nos casos onde sexa preciso, a fin de refrendar o axeitado da elección ao noso entender.

Un dos termos máis comprometidos será o que lle dea nome ao propio medio, e que, segundo o país de orixe -ou escola artística- terá unha determinada denominación. Así, fronte ao anglófono¹⁶ termo *Cómic*, atoparemos o francés *Bande Dessinée*, definitorio da escola franco-belga, o italiano *Fumetti* ou o cada vez máis en alza *Manga* xaponés.

En canto aos termos empregados, no estado español atopámonos coas nomenclaturas de *Tebeo* ou *Historieta* os cales, como sucede en moitos outros elementos, artísticos ou non, sucumbirían en gran parte ao modo de enunciación anglosaxón. Así se referiría Antonio Martín a esta problemática:

Historieta en español, comic en inglés, dos nombres para un mismo medio. También quieren decir lo mismo y se refieren a lo mismo *bande dessinée* en francés, *fumetti* en italiano y *manga* en japonés. Inicialmente, cuando los dibujantes y los editores españoles del siglo XIX utilizaban la palabra historieta lo hacían con el sentido de «pequeña historia». Después, y a través del uso se llamó generalmente historieta al nuevo medio, en un típico ejemplo de «deslizamiento semántico». (2000: 7)

Nun abordamento máis crítico destes termos casteláns atopamos por exemplo a Javier Coma quen, recollido por Rubén Varillas (2007: 30), sinalaría:

¹⁶ Empregado, polo tanto, nos países desa fala.

El uso, en nuestro país, de los términos *historieta* y *tebeo* dificulta en ocasiones la referencia técnicamente precisa a diversos módulos de producción y difusión de los *comics*. Para soslayar el problema resulta necesario, en primer lugar, acudir a los auténticos significados de estos vocablos castellanos.

Historieta corresponde tanto a la obra como al medio, y así se utiliza también en países latinoamericanos. Es sinónimo, por tanto, de *comics*, pero no de publicaciones de *comics*, a la que tradicionalmente se ha llamado aquí *tebeos*.

El conflicto de la palabra *historieta* reside en su carácter diminutivo, que no corresponde con obras de *comics* de larguísima duración (...) En cuanto al vocablo *tebeos*, el inconveniente radica en su habitual sentido peyorativo, adherido a un tipo de publicaciones infantiles sin ambiciones estéticas. Excluye, además, el álbum o el libro de *comics* y los suplementos dedicados por la Prensa al medio. Pese a que la palabra *comics*, procedente de una época en que casi toda la narrativa dibujada era de signo caricaturesco, contenga obvias insuficiencias, su validez internacional y técnica la convierte en la más útil y precisa. Lo que resulta sumamente incorrecto es llamar *tebeos* a los *comics*, puesto que se confunden las publicaciones del medio con el propio medio (1988: 8).

Confusos serían, da mesma maneira, os inicios da nosa arte en canto a denominación se refire, posto que, se ben o marcado carácter galeguista e/ou nacionalista dos autores e estudosos da nosa cultura obrigábaos a refugar do termo castelán¹⁷, o termo empregado finalmente, o anglosaxón *cómic* non sería do completo agrado destes, mais sería o finalmente escollido, tal e como sinala Agustín Fernández Paz:

Sexa como sexa, a verdade é que a nosa cultura tampouco pode vivir esquencendo unha realidade -o cómic- que, coma outras, incide nalgún xeito nela, inda que só sexa na constatación do valeiro [...] Xusto da súa escasez dentro da nosa cultura nace a necesidade de considerármolos cómics tendo en conta a chea de produtos que procedentes doutras culturas asulagan os nosos quioscos. [...] Non esquezamos nunca que eses produtos serven de cabalo de Troia prá penetración doutras culturas, que consideran como o máis natural o esnaquizamento e absorción nosa. Xa o termo que estamos a empregar -«cómic»- amosa unha compoñente imperialista, porque me obriga a recurrir ó idioma do imperio. E case é mellor así,

17 Tendo en conta sobre todo as negativas connotacións que este adquiriu durante o franquismo ao seren moitas das obras españolas empregadas como vehículo ideolóxico do réxime.

porque se me achego ó idioma do imperio pequeniño (o dos 300 millóns), atopárame con palabras como «tebeo» ou «historieta» que ilustran de maneira exemplar a marxinación e desprecio a que estiveron sometidos. Na nosa área lingüística, excluindo a «banda deseñada», calco do francés, queda o engaiolante termo de «quadrinhos», o nome que reciben do Brasil. Pro pra entendernos, imos continuar con este término, cómic, sendo conscientes da contribución colonial que facemos. (1984: 22)

Da mesma maneira que sinala Agustín Fernández Paz, a maioría dos autores e estudosos do medio, decantaríanse pola forma anglosaxona. Así, Xaquín Marín, Luís Seoane ou Carlos Casares, entre outros, referiranse habitualmente ao medio baixo esta denominación, mais sen ser esta do completo agrado dos interlocutores, que defenderían a necesidade de acubillar un termo propio.

Porén, xa a finais dos anos oitenta comezaría a establecerse un debate máis intenso sobre a denominación da nosa arte coa introdución, por parte do Frente Comixario do termo portugués tomado á súa vez do francés, *Banda Deseñada*¹⁸. A partir deste momento comezarían a mesturarse os dous termos, mais sen fixarse un deles como o correcto. Esta indefinición podémola ver, por exemplo, no texto introdutorio de *Algunhas reflexións sobre o cómic en Galicia*, de Xosé Luís Axeitos e Xavier Seoane no que deciden manterse “á marxe da problemática que poida plantexar a elección do termo (cómic, banda deseñada, historieta...)”¹⁹.

Sería, non obstante, o termo *Banda Deseñada* o que acabaría por impoñerse en gran parte dos usos²⁰ que se lle deron a este medio, sobre todo no referente á nosa produción desta arte, podendo empregarse o termo máis internacional de *cómic* para referirse ás obras de fóra do noso país. O acollemento institucional deste termo, que reforzará xa unha necesaria marca propia neste medio fronte á produción foránea, denotará xa a aceptación que este termo posúe na comunidade que rodea a esta arte na Galiza.

Será este, pois, o termo que empregaremos ao longo do traballo, sen obviar o uso

18 E que fora desbotado, como acabamos de ver, por Fernández Paz por ser un “calco do francés”.

19 1993: 5.

20 Ben sexa pola creación de colectivos como BD Banda, xornadas como as da Banda Deseñada de Ourense, premios como o Castelao de Banda Deseñada, etc...

esporádico que poidamos facer do termo anglosaxón *cómic* para referirnos ás obras ou autores procedentes dos sistemas foráneos.

Finalmente, en canto aos termos dos diferentes formatos así como dos compoñentes das propias obras, cómpre sinalar as diferentes opcións empregadas e o seu significado:

- Álbum. Empregaremos este termo Para as obras dun ou varios autores que presentan unha historia completa e que presentará unha edición máis coidada do habitual. De igual nome en castelán, presenta a denominación de *comic-book* en inglés.
- BD-mural. Termo que empregaremos para as obras de BD dispostas para exposición e que presentarán unha serialidade.
- Cadradiños ou cadriños. O primeiro termo, prestado do uso lusófono dos “quadrinhos”, será ao noso entender o máis acaído xunto coa súa variante cadriños á hora de denominar cada un dos elementos, habitualmente de carácter rectangular ou cadrado -de aí a denominación- que conformará unha BD.
- Carteliños. Empregaremos este termo para referirnos ás superficies, habitualmente rectangulares que recollen unha parte textual, normalmente asociada ao narrador da historia. En castelán recibirá habitualmente o nome de *cartuchos*.
- Globos. Superficie que inclúe texto, pertencente á expresión directa dos diálogos dos personaxes ou ao seu pensamento e que, aínda sendo a forma ovalada a máis extendida, pode adoptar multitude de formas. Tamén coñecidos como *balloon* -inglés-, *bocadillo* -español- ou *fumetti* -italiano.

- Prancha. Formato de BD que abarcaría unha páxina completa e que tería tanto carácter autoconclusivo, ou ben aparecer serializado en varias entregas. Empregaremos tamén este termo nas pranchas que, aínda que pensadas para abramguer unha páxina enteira apareza, por decisión editorial cun tamaño máis reducido dentro dunha páxina, máis coas mesmas características formais.
- Revistas ou fanzines. Formato habitualmente de menor calidade que o álbum no que participarán varios autores e cunha periodicidade máis ou menos fixa. No caso do fanzine presentará ademais un carácter alternativo e autoxestionado.
- Tira. A tira de BD -*cómic strip* en inglés-, consistirá nunha historia formada por un personaxe fixo que se desenvolvera nun xornal ou revista, tanto diariamente -*daily strip*- ou semanalmente, neste caso habitualmente os domingos, -*Sunday strip*. Aparecerá conformado por unha secuencia de entre tres e cinco cadriños. Aínda que inicialmente poda parecer redundante -pola suma de “tira” e “banda”- o desprazamento semántico da acepción de BD fai que o seu uso sexa totalmente aceptábel ao noso entender.

0.4 Orixes e evolución da BD até 1970.

Consideramos preciso tamén, á hora de achegarnos ao fenómeno da BD no noso país, establecer o marco de referencia en canto á orixe do propio medio así como a súa evolución até os anos que nos ocupan no noso obxecto de investigación²¹. A

²¹ Consideramos pois que este apartado é necesario para amosar como xorde e as derivacións sociais que posúe o medio, para así ter en conta, á hora de analizar a nosa produción de BD cal sería a súa posición dentro do panorama internacional de produción e así mesmo insinuar as posíbeis referencias que os autores galegos poderían recoller, datos estes que serán pormenorizados, de existir, no propio traballo. Desta maneira, non consideramos

través deste apartado non pretendemos, porén realizar unha exhaustiva relación histórica de toda a produción de BD ou cómic no máis de un século de existencia.

O noso propósito será o de amosar o porqué da conformación dunha nova arte así como as tendencias posteriores nas que se observarán os condicionantes sociopolíticos dos mesmos, fundamentando así unha significación moito máis profunda que a do mero lecer. Algunhas das obras serán, non obstante, enunciadas e postas en contraste coas propias obras de BDG. Á hora de ser precisos e non extendernos neste apartado, obviaremos os precedentes existentes sobre a propia BD, un elemento que, no caso da BDG si será atendido en exclusiva no seguinte punto.

Dentro das orixes da BD ou cómic podemos atopar diversas opinións que basicamente confluirán na orixe das dúas escolas principais. Unha pertencerá, pois á escola franco-belga, e a outra á estadounidense.

As diferenzas entre as dúas será manifestamente notorio: mentres na escola franco-belga terá unha orixe baseada nunha BD cariz educativa, no eixo americano estará asociado aos medios de comunicacion de masas.

En canto ao nacemento da escola franco-belga teremos como ano inicial 1833, cando o franco-suízo Rodolphe Töpffer publicou a *Histoire de Mr. Jabot* unha tira de consecuente formato apaisado cuxo argumento viría prestado dunha obra de Molière²². A súa fundamentación primeira sería a de divertir e entreter aos seus alumnos. Porén, animado posibelmente pola louvanza que un vello Goethe lle fixera, remataría por distribuir entre amigos primeiro, e vendendo nas librarías posteriormente, os numerosos títulos que daría ao prelo.

preciso extendernos a analizar a historia actual do cómic ou BD, dado que non terá influencia algunha para o noso obxecto de estudo. Para as obras contemporáneas á década de investigación (1970-1979) consideramos tamén suficiente as que son mencionadas no propio traballo. Da mesma maneira só nos centraremos nas dúas principais escolas occidentais, as cales serán as que terán influencia sobre o sistema artístico galego, obviando, polo tanto outras importantes escolas como a xaponesa -Manga- ou a italiana, a arxentina, etc... sen que iso non permita que sexan aludidas ao longo da nosa investigación.

22 En concreto de *Le Bourgeois gentilhomme*, (1670).

Respecto desta orixe pedagóxica, os inicios serían ben distintos en Estados Unidos posto que estarían asociados á prensa e pensado precisamente para entreter á maior cantidade de público, lonxe de calquera matiz educativo. Así describiría Agustín Fernández Paz os inicios norteamericanos do medio:

Convén non esquece-las circunstancias da súa orixe. Eran anos nos que a sociedade norteamericana estaba a experimentar importantes cambios. Comezaba a haber unha industria importante, os xornais contaban co medios técnicos para conseguir grandes tiradas e había que idear formas de comunicación que enganchasen coa potencial masa de lectores, moitos deles inmigrantes de escaso nivel cultural e cun baixo coñecemento do inglés. E unha das formas de conseguir novos lectores era incluíndo unha serie de páxinas nas que a imaxe ocupaba un lugar importante. Axiña -era o 1896- había nace-lo que se ten polo primeiro personaxe de cómic (**Yellow kid**, de R.F. Oultcault), empezando unha etapa de forte aceleración evolutiva na que diversos autores foron configurando os elementos e convencións propios da linguaxe do cómic, que poucos anos máis tarde (entre 1905 e 1914) xa proporcionaba a primeira obra mestra, **Little Nemo in Slumberland** ("Little Nemo no País dos Soños"), de Winsor McCay. (1984: 10-11)

En efecto, a tira de *The Yellow kid and his new Phonograph*, publicada o 25 de outubro de 1896 sería finalmente recoñecida polos expertos como a primeira manifestación do cómic. Esta escolla viría determinada pola inclusión, por vez primeira de texto inserido en globos dentro da imaxe, un trazo que faría universalmente coñecido ao medio, sendo un dos seus maiores símbolos.

O nacemento destas dúas escolas, a franco-belga e a estadounidense, daría paso a un veloz crecemento do medio, onde nun periodo breve de tempo, verían a luz algunhas das obras e autores máis importantes de ditas escolas.

Desta maneira, en Europa, Georges Remi, “Herge” crearía xa nos anos 20 unha BD que o consagraría finalmente como un dos pais desta arte, instaurando, así mesmo, un modelo gráfico a seguir na Franza e Bélxica. Esta obra non sería outra que *Les aventures de Tintin*, e o modelo o denominado de “liña clara”, que finalmente definiría a gran maioría das obras desta escola. Con *Tintin* tamén se

puido observar as primeiras manifestacións dunha BD como vehículo ideolóxico, tal e como sinala Jaume Vidal:

Totalmente influído por su mentor y director del diario para el que trabajaba, el abate Norbert Wallez, Hergé realizó un furibundo ataque al comunismo dende un ambiente extremadamente conservador. (1999: 17)

Este “furibundo ataque” pódese ver especialmente en obras como *Tintin au pays des soviets* (1929) onde o protagonista intenta demostrar a mentira na que vive un caótico sistema socialista unha visión posta, *a posteriori*, como “erro de mocidade” do que Hergé se arrepintiría.

Sen este afán político xurdirían en Bélxica revistas como *Le Journal de Spirou*, creada polo editor Jean Dupuis en 1938 e da que saírían clásicas series como *Spirou e Fantasio*, por Rob-Vel, Franquin e Jijé, *Os pitufos*, por Peyo ou o *Lucky Luke* de Morris. A raíz da invasión alemana da Bélxica, a revista comezará a ter cada vez máis atrancos, até que en 1943 é finalmente prohibida. Porén, nese mesmo ano fundaríase na Franza a editorial *Dargaud*, a cal daría ao prelo a través da súa revista, *Pilote*, algunhas das máis famosas series de BD como *Astérix o galo*, de Uderzo e Goscinny²³ ou o *Sargento Blueberry* (1963) de Jean Giraud. Sería o propio Jean Giraud, xa co famoso alcume de Moebius, quen xunto con Philippe Druillet entre outros, dirixiría a BD franco-belga cara a un novo universo, o da ficción científica que dende a agrupación *Les Hummanoïdes Associés* e da revista *Metal Hurlant* (1975) revolucionaría un panorama artístico dominado até entón pola liña clara.

En EE.UU a influencia dos cómics na poboación era xa máis que notábel nas décadas posteriores ao seu nacemento. Por iso, durante os anos posteriores á Gran Depresión non é de estrañar que os cómics servisen coma un “analxésico” social que aliviara a tensión que a crise económica estaba a acarrear. Desta maneira xurdiría o “cómic de evasión” onde as aventuras transportarían aos lectores a

23 O cal sería fundador da propia editora *Dargaud*.

lugares exóticos co *Tarzán* (1929) de Hal Foster, *Terry e os piratas* (1934), ao futuro con *Buck Rogers* de Philip F. Nowlan (1929) e *Flash Gordon* de Alex Raymond (1934), ou ao pasado co *The Prince Valiant* (1937) de Hal Foster. Mais sería coa entrada de EE.UU na II Guerra Mundial cando a maquinaria ideolóxica e política dos cómics entraría en acción, tal e como o analiza Xaquín Marín:

As bombas que caeron en Pearl Harbour no 1941 provocaron unha estampida entre os heroes do cómic, que correron a coller sitio nas colas de alistamento.

Popeye emprega a forza das espinacas en machacar «macacos» (xaponeses), **Terry** métese na US AIR FORCE, **Tarzan** e **Phanton** como non pintaban nada na guerra reciben inimigos a domicilio, e **Flash Gordon** regresa á terra a loitar contra da Espada Vermella, escura organización con uniformes nazis e referencia socialista no seu nome.

Superman esmaga submarinos no Atlántico, caza espías na retagarda e fai berrar a Goebbels nunha sesión do Reichstag: «Ese Superman é un xudeu». (1995: 45)

Porén, fronte a estes presupostos xurdirían nos anos sesenta, en paralelo ao movemento contracultural xurdido nesa década, toda unha revolución no eido dos cómics. Da man de autores como Robert Crumb, Victor Moscoso ou Gilbert Shelton xurdiría o *comix*²⁴*underground*, onde o sexo, a violencia e as drogas aparecían constantemente, como un “reverso del pragmatismo mental norteamericano”²⁵. Grazas a estes autores non só se abriría unha nova maneira de facer cómics ou BD de corte revolucionario en América, senón que a súa influencia se extendería rapidamente por todo o mundo.

24 Así denominado polos propios autores para diferenciarse dos cómics producidos polo “sistema”.

25 Tal e como sinala Javier Coma (1979: 213) respecto do personaxe *Mr. Natural*, de Robert Crumb.

0.5 Precedentes da BDG.

Aínda que, tal e como se vai demostrar no traballo, será no comezo da década dos setenta cando se conforme unha BDG de pleno dereito, antes xa deste feito Galiza contaba con numerosos precedentes de obras que conxugarían a escrita e o debuxo coa fin de proporcionar unha narración asentada nesta dualidade, mais sen a pretensión de estar a achegarse a esta nova forma artística -referímonos aos autores que xa poderían ter coñecemento das obras de BD e das súas convencións. Polas circunstancias históricas e políticas que lles tocaría vivir, estes precedentes da BDG porémolos tamén en relación coas obras de BD que irían xurdindo no Estado Español coa fin de establecer un pequeno marco situacional e comparativo do sistema artístico galego e o español.

Os precedentes da nosa BD imos atopalos moito máis lonxe do que podamos inicialmente pensar. Concretamente, será na Idade Media onde poderemos observar unha das primeiras manifestacións de dualidade gráfico-textual que presente unha narratividade evidente.

Este precedente non será outro que *As cantigas de Santa María* de Afonso X “o Sabio” nas que se conxugan unhas imaxes dispostas secuencialmente que están a narrar unha historia, cun texto ao pé das mesmas que definirán os sucesos que se están a desenvolver nas imaxes.

Sobre este tema desenvolvería Breixo Harguindey un amplo artigo, publicado no *Boletín Galego de Literatura* no ano 2006²⁶ e onde se disecciona a intuitiva e rápida conclusión á que chegou nada mais observar as imaxes nas que observaría unha narración secuencial en cadriños e que estarían á súa vez, dispostas en páxinas, formando un libro²⁷.

²⁶ Vid. Harguindey, B. 2007: 47-59.

²⁷ Cómpre sinalar que este feito só se produciría en certas páxinas das cantigas onde se reproduciría o poema con este formato.



Fig. 1. Cantiga 142 do Códice Rico das *Cantigas de Santa Maria*.

Nas conclusións do seu artigo poderemos ver explicado esta consideración das cantigas como un dos nosos precedentes de BD:

As Cantigas de Santa María deben de ser consideradas plenamente como historieta xa que presentan diversos relatos organizados en cadriños nun medio que permite a súa difusión xeográfica, o códice. Inda que existan numerosos antecedentes, podemos considerar as *Cantigas de Santa María* como a obra mestra das orixes da historieta occidental xa que foi unha obra esencial para establecer a convención do sentido de lectura. A súa extrema sofisticación, moi superior a das demais obras da súa época, constátase a través da súa análise mediante as ferramentas da Teoría da Historieta que amosan como os principais recursos da narrativa do cómic xa estaban presentes nas *Cantigas de Santa María*. (2007: 59)

Habería que agardar varios séculos até voltar atopar outros precedentes da nosa BD, en concreto até finais do século XIX, a raíz da Lei de Policía de Imprenta do goberno progresista de Sagasta.

Grazas a esta lei favoreceríase a saída de numerosos xornais e revistas²⁸ nos que numerosos artistas galegos ían deixar a súa pegada gráfico-textual:

Na década de 1880 atopamos algúns dos primeiros elementos narrativos que se poden considerar precedentes do cómic [...] Exemplos destes primeiros elementos narrativos son as historietas publicadas en 1885 no semanario compostelán *El Ciclón*, unha delas debuxada por Perelló sobre os pasos da asimilación..., e a titulada *De regreso de la feria de San Martín*, obra dun autor anónimo.

En 1888 publícase no semanario pontevedrés *O Galiciano* a primeira historieta en lingua galega titulada *Discurso d'actualidade d'un calvo moi patilludo a quen chama a vecindade don Sexismundo... o peludo*. [...] A primeira historieta galega de aventuras aparece no ano 1889. Titúlase *Apuntes d'o meu Viax'o Olimpo en presenza d'o movemento continuo*, debuxada por Fuentes [...] (Crespo, R. 2012: 115)

28 Sobre este tema seguiremos o excelente artigo publicado por Rosario Crespo Amado (2012).

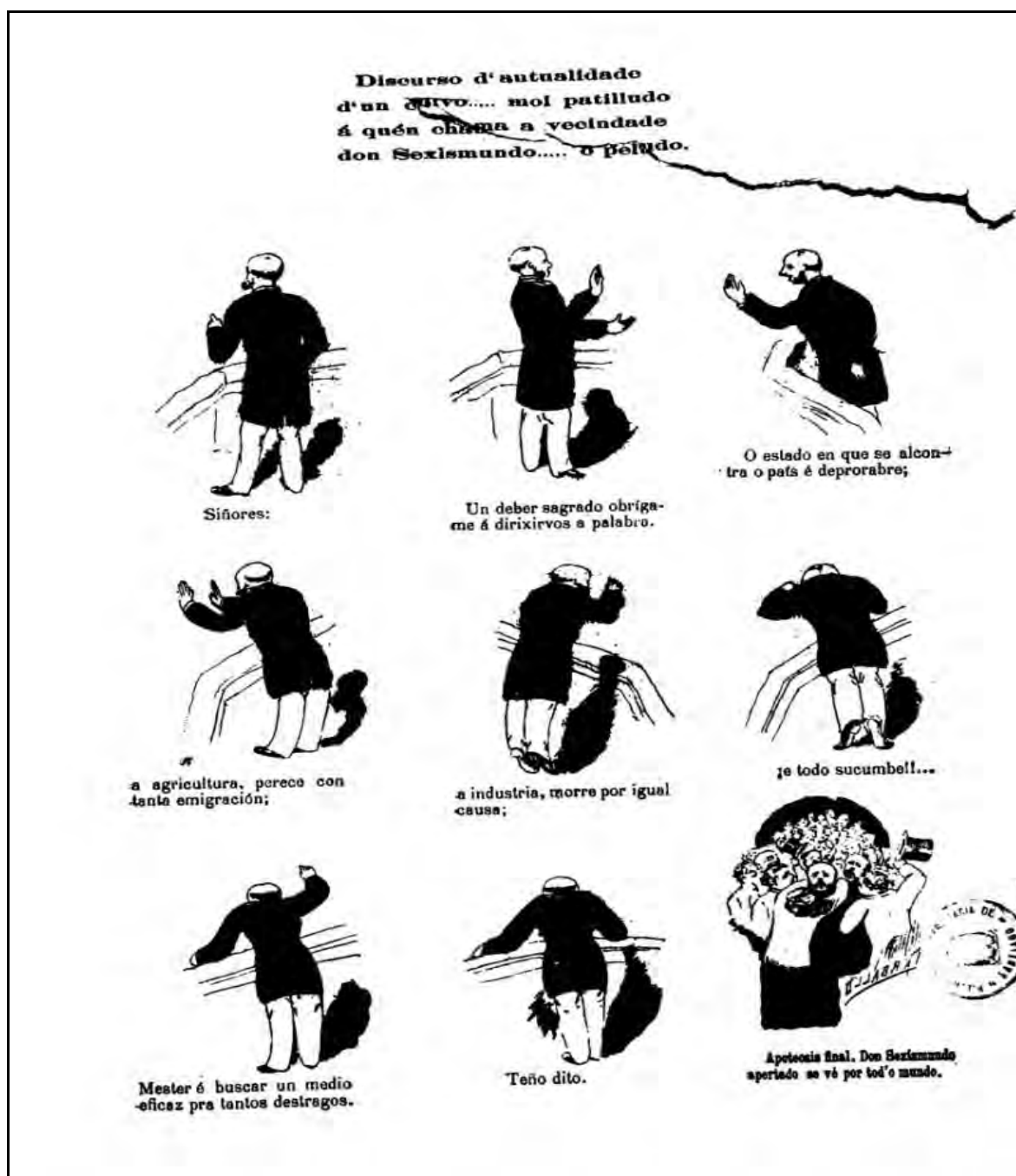


Fig. 2. *Discurso de actualidade* [...] (1888).

Porén, para atopar o primeiro personaxe fixo, habería que agardar até 1933, coa saída de *D. Fermín*, personaxe creado por Enrique Pardo e publicado no xornal *Faro de Vigo*, e cuxo texto estaría rotulado en castelán.

Ao mesmo tempo, o castelán ía ver como nacían neste primeiro terzo de século, algunhas das máis representativas revistas de BD española. En concreto, en 1917 vería a luz a popular *TBO* -a cal acabaría por lle outorgar o nome ao medio- e coa cal competiría posteriormente a tamén barcelonesa *Pulgarcito* (1921). Uns anos antes, tamén en Cataluña, tería nacido unha outra revista de BD, desta volta en catalán, baixo o nome de *En Patufet* (1904).



Fig. 3. *Don Fermín*, de Enrique Pardo, 1933

A pesar de que Galiza non contaba cunha revista propia onde comezara a rodar unha posíbel BDG, entre os nosos artistas -escritores, debuxantes, humoristas gráficos, etc...- podemos atopar, xa neste primeiro terzo de século, numerosas obras que podemos adscribir como predecesoras da nosa BD, ao empregar o sistema gráfico-textual dunha maneira secuencial. En concreto atopamos varias tiras -catro en concreto-, do propio Castelao onde se poden visualizar verdadeiras historias en cadriños, dun xeito bastante similar -na nosa opinión- ás tiras xa publicadas no

xornal madrileño *El Sol*, baixo o epígrafe de *Conto galego*.

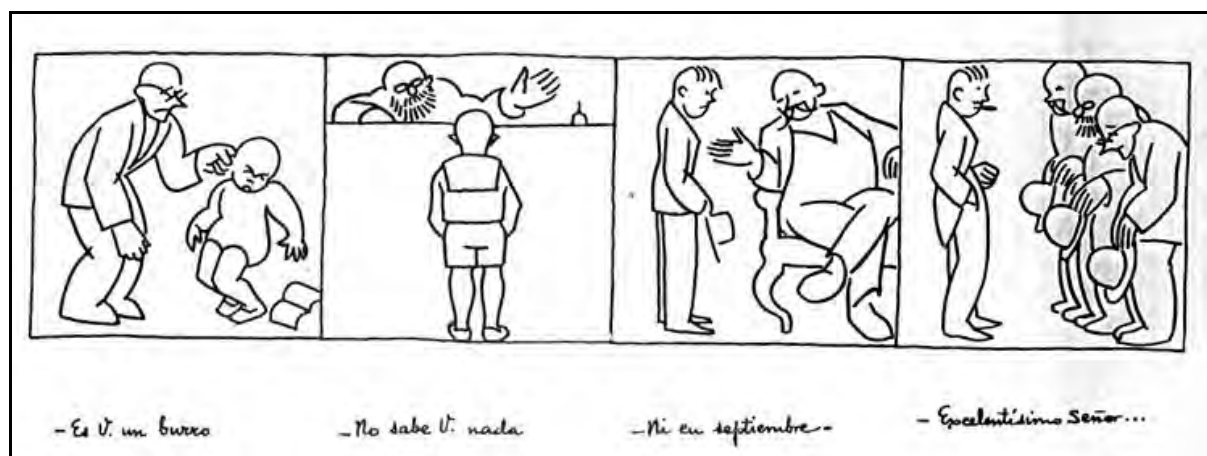


Fig. 4. *Conto vello*, por Castelao.

Neste sentido, ademais de Castelao, atoparíamos autores como Manuel Torres ou Álvaro Cebreiro que publicarían esta sorte de *contos galegos* onde se seguiría unha explícita narración gráfico-textual, sendo ademais publicados, a maior parte deles, en galego, a pesar de tratarse dun xornal madrileño.

A través destes *contos galegos*, a nova arte que se estaba a desenvolver bebería das raíces da vasta tradición oral do noso país, nun feito -o da conxugación tradición e modernidade- que será constante na produción de BDG.

O desastre da Guerra Civil interrompería, porén, as publicacións dos nosos creadores que, como é ben sabido, ou tiveron que exiliarse ou silenciarse -cando non ser silenciados. Non obstante, neses anos a produción de BD en castelán sería bastante fructífera para os intereses do réxime que lanzaría e apoiaría numerosas revistas e narracións gráficas, cando non completamente ideoloxizadas e ideoloxizantes, si cun carácter conservador e con certa afinidade aos compromisos patrióticos do franquismo. Atopamos nesta época revistas como *Chicos* ou *Flechas y Pelayos*²⁹, ambas nadas en 1938 e que representarán o expoñente máis claro da

²⁹ Revista que xurdiría da unión de dúas revistas, *Flecha* (1936) e de *Pelayos* (1936).

BD como vehículo propagandístico do franquismo.



Fig. 5. *Conto Galego*. Manuel Torres.

A maior parte das editoriais publicarían nestes anos toda unha serie de historietas onde uns “patrióticos” heroes, combaterían diversos enemigos. Neste eido atoparemos editoriais como Valenciana con series como *Roberto Alcázar y Pedrín* (1940), *El Guerrero del Antifaz* (1944) ou Toray e as súas *Hazañas Bélicas* (1948). Incluso a exitosa revista Bruguera, que marcaría toda unha escola de debuxantes, tería en heroes como *El capitán Trueno*³⁰ ou *El Jabato*, unha liña similar ás obras sinaladas anteriormente.

No eido galego, non teríamos, apenas referentes nestes anos ditatoriais de autores e obras que nos achegasen ao mundo da BD e só contaremos co caso aillado das *Cosas de Ugenio*, do madrileño Xan Navarro e publicadas en *El Correo Gallego* en 1947, constituíndo unha das primeiras manifestacións desta arte na nosa terra.

30 De enorme influencia para gran parte dos autores dos anos setenta, esta serie provocará discrepancias entre os estudosos acerca da súa afinidade ao réxime e/ou conservadurismo.

Xunto con estas tiras, cómpre subliñar as tiras de Bofill, autor galego que se dedicaría á BD de xénero histórico³¹ e que no ano 1962 publicaría en *Vida Gallega* a serie *El tesoro de Rande* sobre a histórica batalla ocorrida no interior da Ría de Vigo en 1702.



Fig. 6 *El tesoro de Rande*, de Bofill (1962).

Con excepción dalgúns secundarios, gandeiros e mariñeiros de baixa clase social de aparición esporádica, tanto as narracións como os diálogos dos personaxes principais estarían en castelán.

Xa finalmente, outro dos referentes que podemos atopar correspondería aos carteis de cego elaborados por Isaac Díaz Pardo os cales son recoñecidos nalgún artigo como verdadeiras BD:

Os argumentos polos que sostemos que *Paco Pixiñas* é unha das primeiras mostras de banda deseñada galega susténtanse no feito de que cumpre as condicións amplamente aceptadas por diferentes organismos vinculados á catalogación bibliográfica, entre eles a da Biblioteca Nacional Francesa, que define a banda deseñada como unha narración gráfica na que a historia se desenvolve mediante unha serie de debuxos relacionados entre si co fin de representar unha secuencia de feitos ao longo do tempo. No caso de *Paco Pixiñas* esta condición cúmprese plenamente, e marca unha clara diferenza co precedente dos carteis empregados nos cantos de cego tradicionais, meras ferramentas de acompañamento do canto, que era, á fin e ao cabo, o auténtico sostén narrativo³².

31 Vid. Fig. 5.

32 Publicado sen sinatura na páxina da RAG o 31/1/2013.

Isaac Díaz Pardo elaboraría curiosamente tres destes carteis de cego no comezo mesmo da década dos 70, coa publicación d'*A nave espacial*, *O marqués de Sargadelos* e *Paco Pixiñas*, no que parecía ser unha advertencia do novo movemento artístico que se aveciñaba.

Consideramos así que, se ben non pertencería ao que entendemos por BD, os carteis de cego de Isaac Díaz Pardo³³ si funcionarían como unha ponte evidente entre a arte popular galega e a nova arte -de orixe foránea e asimilada a unha cultura de masas- reforzando a idea de que a conxugación de imaxe e texto pode conlevar dentro de si un uso tradicional e crítico que nada tería a ver con outro tipo de obras de BD cunha finalidade estética ou discursiva ben distinta.

Da mesma maneira, observamos de novo, ao igual que se sinalou no caso dos *contos galegos*, como a BDG volta beber da nosa tradición oral, neste caso da transmitida polos cegos a través dos seus cantares.

³³ Sobre todo coa introdución de elementos de ficción científica como no caso d'*A nave espacial*, cartel que tería á vez o seu precedente no cadro do mesmo título e elaborado en 1964.

Pintar deixou de ser un xogo.

Paul Eluard

1.0 xérmolo da BDG contemporánea.

1.1 De *Brais Pinto* á *Estampa Popular Galega*.

1.1.1 O grupo *Brais Pinto*.

Contra o final dos anos cincuenta, Madrid vai ser o escenario onde confluirán un carismático grupo de xoves galegos, tanto traballadores como estudantes que entre a súa equipaxe levan un proxecto común que marcará as súas vivencias na diáspora: Galiza, a súa lingua e a súa cultura. Así o explicaba Fernández Ferreiro:

O que nos uniu dende o primeiro momento foi a lingua galega que todos falabamos alí onde era moi raro escoitala, refirome especialmente ó Centro Galego, e o amor á Nosa Terra que sentíamos porque si, e porque así e non doutra maneira tiña que ser, porque era algo que naceu en nós como fillos dela e como cousa natural que ninguén nos impuxo nunca. (2012: 59)

Neste proxecto colectivo, que recibiría o nome de *Brais Pinto*³⁴ coincidirían Xosé Luís Méndez Ferrín, Xosé Fernández Ferreiro, Reimundo Patiño, Cesar Arias, Ramón Lorenzo, Bernardino Graña, Alexandre Criebeiro e Herminio Barreiro, un auténtico poliedro artístico, cultural e político que conformaría unha auténtica “etapa de autoaprendizaxe permanente” en palabras de Herminio Barreiro, no que cada un dos integrantes aportaba a súa experiencia persoal, artística e política

34 En adiante BP.

dunha maneira recíproca. Toda esta “autoaprendizaxe” conformábase no día a día deste grupo de mozos galegos nas diferentes tertulias que se desenvolvían no Centro Galego de Madrid (onde se coñeceron a meirande parte deles) e, sobre todo, en tascas como La Región Gallega, onde entre as cuncas de viño e racións de polbo con cachelos os intelectuais pasaban horas debatendo sobre a actualidade literaria, artística e política, ademais de artellar a publicación de libros dos seus integrantes, como deu en ser o caso de *Poema do home que quixo vivir* de Bernardino Graña, *A noite* de Fernández Ferreiro -os dous de 1958- ou *O que se foi perdendo* de Ramon lorenzo e *Acoitelado na espera* de Crieiro ambos os dous de 1959. Tamén publicaran a autores de fóra do grupo como foi o caso de Otero Pedrayo e o seu primeiro poemario *Bocarribeira. Poemas para ler e queimar* (1958).

Mais *Brais Pinto* non eran fillos só dunha cultura galega, a cal, xa dende comezos desa década víña a se recuperar arredor da editorial Galaxia, senón que tamén eran fillos dunha praxe política que os achegou a un nacionalismo de esquerdas e que os separaban da liña preminentemente culturalista de Ramón Piñeiro. E máis aínda, contiñan unha célula de universalidade³⁵ e de actualización dos movementos emerxentes das que se carecía en Santiago. Así o recolle Antón Patiño do propio Méndez Ferrín, en conversa con Xosé Salgado e Xoán Casado no catálogo da exposición sobre Reimundo:

Había unha serie de carencias no grupo de Santiago que en Madrid íamos detectando.

Primeira carencia: víamos que na cultura galega había un perfecto descoñecemento de fenómenos tan importantes do noso tempo como era a pintura formalista. Vós pensade que en materia de pintura o máis alá da vanguardia eran Manolo Torres e Colmeiro, cando Kandinsky ou Malevitch eran xa dos anos 10.

Segunda carencia: Na poesía nós sabemos que está Jack Kerouack [...] A literatura que se facía en Galicia parecíanos atrasada, decadente, debil[...]

E finalmente, había outra carencia, que era a falta de actividade política, nacionalista, democrática e avanzada. (1999: 330)

35 O propio nome do grupo, *Brais Pinto*, aínda que baseado nunha invención de Fernández Ferreiro, responde o ideario do grupo madrileño en canto responden a unha universalidade partindo da propia terra, posto que dito termo nomea a un afiadador de Nogueira de Ramuín que percorrera o mundo enteiro para rematar morrendo en Madrid.

Naquel Madrid multicultural dos anos cincuenta e dentro do seo do grupo *Brais Pinto* sobresaía a figura dun artista plástico, cuxa audacia artística e rigor cultural e político levaríao a ser unha figura central no nacemento da BDG contemporánea e no encadramento desta dentro dun afiado matiz social e reivindicativo para co noso país: Reimundo Patiño³⁶.

1.1.2 Reimundo Patiño: a creación dun soño.

Como describe o seu curmán Anton, Reimundo Patiño³⁷ (A Coruña, 1936-1985) era un “fillo do 36”, data na que naceu na Coruña, polo que dende a súa infancia vai ser espectador dos horrores que a guerra civil deixou e da represión que durante toda a ditadura afectaría dende amigos e familiares³⁸ no particular, até, xa no xeral, ao conxunto da sociedade do estado, así como á lingua e cultura galegas que, de vez, viu esgazada todo o labor feito na recuperación e dignificación dos artistas e intelectuais galegos dende comezos de século. Este desolador panorama de soños escachados e de “cunetas” sementadas con parte dos nosos mellores artistas e pensadores deixaría unha fonda pegada en RP, quen pronto desenvolvería un fervoroso compromiso político coa súa terra e que se manifestaría en toda a súa obra artística.

Se a guerra civil e as súas consecuencias marcaron a sensibilidade política de RP outro feito ía ser tamén determinante na súa vida, mais desta volta dentro da súa sensibilidade artística. En 1941, cando contaba con só cinco anos de idade contrae unha enfermidade que o terá encamado até os dez e que lle deixará como secuela unha forte coxeira. Durante cinco anos o pequeno Patiño olla o mundo a través da

36 Como imos ver a continuación, a figura de Reimundo Patiño é considerada esencial tanto para o grupo como para cultura e política galega da época pola maior parte dos seus compañeiros de xeración. El mesmo sería o creador do anagrama do grupo.

37 En adiante RP.

38 Así unha das súas primeiras lembranzas da súa vida foi a de levarlle comida á cadea a un tío seu.

rúa Principal de Monforte³⁹ e imaxina a vida a través das historietas gráficas da época, das que se convertería en lector ávido. É xusto aquí cando nace o interese pola BD, pola súa lectura e, sobre todo, polo debuxo:

Nesa inmovilidade forzada vai descubrir o fermoso poder de comunicación que lle outorga o debuxo. Hai testemuñas de lembralo rodeado de xente a contemplar as súas invencións gráficas. Debuxa deseguido relatos fantásticos e personaxes populares das historias gráficas da época. (Patiño, A. 2005: 11)

Dende pequeno quedou patente a vocación artística e unha extraordinaria capacidade para debuxar⁴⁰, mais aínda carecía de referentes artísticos e literarios galegos e universais que conformaran a súa visión do mundo e da arte. Estes referentes chegarían inicialmente por dúas bandas, unha primeira a través da -excepcional- amizade con Xohán Casal que se realiza coa súa volta a Coruña e con quen descobre por medio da biblioteca familiar a autores como Mallarmé, Verlaine, Van Gogh ou Debussy. Por outra banda, o coñecemento da arte, da política e da cultura galegas chegaría dende o outro lado do atlántico, concretamente dende Bos Aires da man do seu tío Antón Patiño Regueira, quen clandestinamente traería libros como *As cruces de pedra na Galiza*, *Sempre en Galiza*⁴¹ ou textos de Antón Villar Ponte. Todo este material, sumado, á relación con Casal, será un dos alicerces que conformen a súa personalidade vital e artística inicial, unha fuxida a unha outra realidade, lonxana da miseria de pechamento á que estaba sometida Galiza baixo o réxime franquista.

A partir deste momento o inqueda RP non pararía no seu rebulir cultural e político de buscar novas formas de expresión e de conformar novos grupos que desen saída a esas inquedanzas. A estes proxectos -na maioría foi el o fundador ou co-fundador- uniríanse todo o abano de artistas e intelectuais que se lle foron achegando no seu rebulir vital. Todos eles viron nel, sobre todo co avance dos anos,

39 A onde trasladara a residencia a súa familia.

40 Ao respecto sinalaría Antón Patiño como un dos seus traballos máis laureados naquela altura comezaba cunha especie de garabato de cuxa forma labirínica aparecería de súpeto a figura de Mickey Mouse (1997: 74).

41 Ambos os dous de Castelao.

un referente teórico e artístico que os marcaría e os guiaría na súa visión da arte e da sociedade galega e universal. Aínda que algúns destes proxectos serían practicamente testemuñais, non deixan de ser significativos na representación do percorrer interior de RP e dos que acompañaban, así como da tensión social e artística que facía aboiar á luz estes proxectos. Son, na fin, puntos clave no desenvolvemento que, paso a paso confluirán finalmente na aparición -e sobre todo en como se desenvolve á súa aparición- da moderna BDG.

O primeiro grupo que fundaría chamárase a *Liga Nordica*⁴² participando canda el o seu inseparable amigo Xohan Casal, e tería un marcado carácter antifascista e galeguista, e no que reivindicaban xustiza para Galiza. Máis adiante, xa en colaboración co escritor Antón Avilés de Taramancos, fundaríase a testemuñal *Unión de artistas ceibes*, de onde saería o chamado “Xuramento da Laracha” do que diría Avilés: “Naquela noite do 1954 velamos as armas e fixeramos do lume e dos montes pondalianos a testemuña da nosa adicación até a morte, folgo a folgo, para unha Galiza ceibe e popular” (Fernández Ferreiro 2012: 151). Toda unha declaración de nacionalismo que en pouco ou nada tiña a ver coa liña piñeirista que se estaba a desenvolver na Galiza, e que, co paso do tempo, se alonxaría máis e máis.

1.1.3 A Gadaña

Os seguintes pasos de RP -xa sen Xohán Casal- desenvolveríanse en Madrid, onde marcharía en 1958 para traballar nun banco, oficio que -pola remuneración económica- lle permitía o acceso a gran número de libros e materiais que serían prohibitivos para un estudante. Son anos dun incensante movemento de estudantes e traballadores galegos que desembocaría na fundación do xa mencionado grupo BP, e do cal RP sería a peza central. Os días decorrían entre tertulias, debates e troco de libros e documentos entre uns e outros. Neste eido RP sería o “gurú” do

⁴² Segundo Antón Patiño era máis como un pacto, que se concretara nun monte dos arredores da Coruña, en concreto no do Castro de Elviña. EP. 16 outubro 2013.

grupo ao ser o que, con diferenza, máis informado estaba de todo o que pasaba a nivel internacional na arte. Este feito propiciaría o xurdimento do proxecto *A Gadaña*. Foi un proxecto⁴³ que parte do informalismo europeo e que en Madrid tiña a súa representación no grupo *El Paso* de Manolo Millares, Antonio Saura ou Manuel Rivera, e en Catalunya no *Dau al Set* de Antoni Tàpies, Joan Ponç ou Joan Brossa. Aínda que cun pouco de retraso - *A Gadaña* xorde ao pouco de disolverse *El Paso*-, este proxecto será o único da arte galega do momento que nos achegue á “Arte outra”, é dicir, á presenza subxectiva do autor no cadro, á condensación no trazo das características da “action painting” americano dos Jackson Pollock ou Mark Tobey por exemplo. Estaríamos, pois, na busca dunha arte que supera o abstracto, onde o xesto e a materia adquiren un peso esencial, unha nova maneira de transmitir o galeguismo fuxindo da pintura enxebrista caracterizadora da arte galega até o momento.

En certa maneira, os presupostos da *Gadaña* entroncan coa literaria *Escola de Tebra*, non entanto ambos ansían a superación dos presupostos estéticos anteriores -no caso da *Escola de Tebra* sería a superación do neotrobadorismo e do imaxinismo hilozoísta- e a súa representación manida e anticuada de Galiza, para amosar o desacougo interior do propio ser e da propia terra, da angustia vital e da morte, cunha negatividade observable nos trazos e no léxico. Son os anos do fluír existencialista. O propio RP tiña preparado xa no ano 1960, con limiar de Manuel María, o libro de poemas *Bandeiras neboentas*, onde a morte, a anguria existencial e a condición da alma humana apodéranse do ser baixo uns contrastes luz-sombra que predominaban na meirande parte da poesía deses anos. Finalmente o libro non vería a luz até o ano 1992⁴⁴, xa finado o autor. Mais os que si o fixeron foran dous autores de *Brais Pinto* que publicaran pouco antes (1959) dúas obras adscritas á *Escola de Tebra*. En concreto serían Ramón Lorenzo con *O que se foi perdendo* e Alexandre Crieiro con *Acoitelado na espera* -este último cun carácter máis social.

O punto de partida deste movemento, integrado practicamente só por RP máis o

43 Entre outros eventos realizaron exposicións nas que participaron artistas como Alfonso Gallego, Manuel Coia, Ánxel Doreste ou Antón Arias.

44 Publicado por *Espiral Maior*.

apoio da xente de *Brais Pinto*⁴⁵ dáse o seis de xaneiro de 1960 coa publicación en *La Noche* do artigo de Méndez Ferrín, *Arte otro. El informalismo, última posibilidad de la pintura gallega*, no que se considera o manifesto fundacional⁴⁶ desta escola e onde Ferrín enxalza e profundiza na tendencia informalista mentres critica a arte figurativa e ao que dá en chamar neoacademicismo, que se está a espallar nos autores mozos galegos. A esperanza da arte galega está segundo Ferrín, en artistas como RP ou Doreste, artistas que poidan aportar ao mundo “un pintor audaz, coa súa marca de orixe, cuxa arte fale igual a todos os humanos ollos”⁴⁷.

A partir deste momento abriuse nos xornais galegos unha serie de artigos en defensa e ataque á chamada arte informalista que tería o seu máximo expoñente na “lea” artística que mantiveron Cunqueiro e RP. Cunqueiro, á volta dunha viaxe a Barcelona declararíaa ao *Faro de Vigo* como “lamentábel”, “monstruosa” e “o pecado mortal levado á pintura”⁴⁸ a exposición de Tàpies, e que recibiría como resposta o sonado artigo *Desagravio gallego a Antonio Tàpies* onde RP amosa -sobre todo tendo en conta a súa xuventude- o impresionante grao de coñecemento da arte e dos medios artísticos. Máis acertada non puido ser a súa intervención se ollamos para o posterior éxito que acadaría Tàpies na arte mundial.

Contodo, *A Gadaña* só chegaría a facer dúas exposicións, a primeira na Sala de Exposicións de Lugo a comezos de 1961⁴⁹ baixo o lema *Illa nova*⁵⁰ da pintura galega⁵¹, considerada o cumio do movemento, e a segunda en setembro de 1962 na *Caixa de aforros de Vigo* na que se sumaría o escultor Manuel Coia. Un mes despois aparecería no número 2 de *Vieiros* un texto de Patiño co título *A arte disgregada*, onde se anuncia a superación do informalismo e que suporía segundo

45 Ferrín sería o artífice do considerado manifesto fundacional d'*A Gadaña*.

46 Tal e como manifestaría posteriormente Ferrín n'*A Trabe d'ouro* nº 15.

47 Trad. do autor: *A Trabe d'ouro* nº 15 p.413.

48 Recollido en Patiño, A. (2000: 250).

49 Nese mesmo ano dentro da Asociación Cultural “O Galo” promovería a exposición *20 pintores galegos*.

50 Non é casual o título da exposición, collida da colección literaria *Illa Nova* na que Galaxia estaba a editar aos autores da *Nova narrativa galega*.

51 Nela participarían Patiño, Alfonso Gallego, María Cremaes, Ángel Doreste, Anxel Johan e Antón Gómez Arias (“Pinturillas”).

Ferrín “a acta de defunción de *A Gadaña* como grupo organizado”⁵². Este final causaría en Patiño un sentimento de fracaso moi acusado, aínda que cos debates que se produciron arredor das exposicións e dos textos publicados, estíbese a xerar unhas correntes de opinión que alterarían totalmente a visión da arte na Galiza, alén das influencias que puideron xerar noutras artes como é a literatura⁵³. O que conseguiu na fin *A Gadaña* é “construír unha galería de espellos para activar as augas estancadas da arte galega” (Patiño, A. 2005: s/p) e RP adquirir o título -segundo Díaz Pardo- de “ser o primeiro artista plástico que, logo da guerra civil, restaura o compromiso da arte galega co destiño do seu povo”⁵⁴

1.1.4 A *Estampa Popular Galega*.

Non tardarían moito as inquedanzas de RP en crear un novo chanzo no proxecto estético, cultural e político que pulase a Galiza cara ao final do tunel que supuña a “longa noite de pedra”. Desta volta o proxecto que levou a cabo -como fundador máis unha vez-, levaría o nome de *Estampa Popular Galega*⁵⁵, moi en sintonía coa proposta da que é debedora, a *EPG* creada en Madrid en 1957 e coa que tivo contacto RP. A *EPG* ten como data inaugural 1967, aínda que a súa primeira exposición non se produciría até 1969, na compostelana galería *A Gaiola* e na que participarían entre outros, Tino Grandío, Ángel Sevillano, Rivas Briones, Alfonso Gallego, Xavier Pousa, e, xa de maneira testemuñal, XM XM, aínda que como veremos, este feito terá moita importancia posteriormente. Aínda que dentro da *EPG* se pretendía innovar na linguaxe plástica, o que máis sobresaía era o intento de democratizar a arte e de levar a súa expresión ao pobo, a fin de sacalo do seu ostracismo estético e político. De aí a relaxada convivencia das heteroxéneas

52 “*A Gadaña* no mundo” en *A Trabe d'ouro* nº 15, p.420

53 Ferrín sitúa nas datas da exposición de Lugo a que considera a “repercusión literaria máis importante” que sería a *Oda mariña ás forzas de Patiño e Jackson Pollock* de Bernardino Graña (*Profecía do mar*, 1966, Ed.Salnés).

54 VV.AA, *Reimundo Patiño*, 1985, O Castro-Sada: Ed. do Castro.

55 En adiante *EPG*.

propostas que convivían no grupo. Para RP a experiencia non era nova pois era un dos seus medios de expresión favoritos: elaborou ao servizo da cultura e do país dende as ilustracións de *Arrabaldo do norte* até carteis dos concertos de *Voces Ceives* ou imaxes contra a guerra do Vietnam. O compromiso que implicaba a EPG nas súas exposicións levou a que parte das obras foran perseguidas e requisadas en varias ocasións pola policía, convertíndose nun “colectivo moi perseguido e que andaba expoñendo polas aldeas”⁵⁶. A finalidade da EPG era o concienciar ao pobo e así se recolle no seu manifesto:

Considerando que o antagonismo antre arte e pobo é paradóxico, e moitas vegadas, artificial, nós coidamos que a nosa tarefa esencial como pintores e grabadores é recuperalo posto de necesidade no canle do conglomerado social do cal coma homes formamos parte, deixar o relato dos dramas individuaes pra ser relatores en imaxes dos traballos e dos días da nosa colectividade. O pobo galego ten, antre outros dereitos, o de acceder á arte, polo tanto xurde a ESTAMPA POPULAR GALEGA cos anxeios e fins de substituír a dualidade *pintor-espeutador* pola de *pintor-pobo*, espallar o grabado na xente e refrexar nil os seus doores e ledicias, integrando ó pintor no vivo latexar do país.

Un manifesto verdadeiramente clarificador onde se propugna que os galegos pasen a formar parte da propia obra e se refunde a unión dos artistas e as masas populares, refugando do elitismo no que se refuxiaran pintores e escritores en anos anteriores. O proceso de conformación identitaria de Galiza debe construírse entre todos, ser unha unidade que latexe como un só corazón, ser o corazón mesmo da Galiza, desa nai da que todos formamos parte e a que debemos salvar se queremos salvarnos a nós mesmos. Albíscábase cada vez máis a vertente máis política que neses anos estaba a desenvolver RP⁵⁷. Este espírito será o que o acompañe xa no seu percorrer artístico, que inxectará por medio da BD nun acto revolucionario no estético e no social na súa época e posiblemente aínda na actualidade mesma. É por iso que Novoneyra non se trabucaba cando recoñecía a Patiño como o “punteiro da

⁵⁶ *A Nosa Terra*, 2005 nº 1177, p. 526

⁵⁷ En 1962 integrárase no *Consello da Mocidade* e en 1964 participaría na fundación da *Unión do Pobo Galego* organización á que pertencería até 1971. RP sempre tivo como referente o grupo de México, dun carácter nomeadamente máis revolucionario. Do exilio unha das figuras centrais para RP no político e no estético sería Luís Seoane.

vangarda”.

1.2 O grupo Fusquenlla: a cultura (liberadora) de masas.

Estes autores e compañeiros -dende *A Gadaña* até a *EPG*- tiveron en efecto unha profunda influencia en RP e na súa maneira de ollar a novena arte, pois se ben, isto distaba moito xa dos caderniños do *Capitán Trueno* ou as aventuras de *Roberto Alcázar e Pedrín* que -ao igual que gran parte da poboación infantil e xuvenil do estado- anteriormente tiña consumido. O momento crucial para o desenvolvemento da BDG prodúcese coa chegada de Xaquín Marín⁵⁸ (Ferrol, 1943) a Madrid quen, tras preguntarlle a Alonso Montero como poder entrar na *Estampa Popular Galega* este recoméndalle ir xunto RP, dirixíndose á súa busca sen dubidalo. A EPG estaba xa naquela altura vivindo a súa etapa final e XM, que vía naquel proxecto de reprodución e espallamento das obras unha “cosa soñadora” non puido máis que expoñer unha vez na Casa de Campo en Madrid. Esta viaxe fora unha viaxe de ida e volta, mais nesa exposición é onde RP albisca as posibilidades da pintura de XM. A profunda narratividade que subxace na súa obra debería guiarse por outra canle expresiva: a BD. Así, XM voltaría de novo a Madrid, mais esta vez co propósito de establecerse un tempo, para “pintar e ver pintura”.

En canto ao final da *EPG* e á necesidade de levar a novena arte ao pobo expresaríase anos máis tarde RP nunha entrevista para a revista *Teima*:

A Estampa Popular Galega era un intento de populariza-la arte, de facela asequíbel ao pobo; bueno, eu decateime máis tarde de que, sendo moi louvábel ese intento, o único que facíamos non era lograr que a arte estivera inmersa no pobo, senón que a xente mercara unhas estampas e puidese telas na casa, e fose coleccionista, coleccionista-propietario. O que hai é que facer desaparecer o concepto actual de arte no cal o artista ten que ser sempre distinto, variado. Os artistas populares, os dos cruceiros, os que grababan nos xugos do gando, non firmaban. (en Sánchez Pereiro, X.M., 1977: 30)

58 En adiante XM.

Queda de manifesto neste texto tanto o ideario popular de corte marxista que subscribía Reimundo, dunha colectivización da arte, de todos e para todos, e mais a necesidade de recuperar a esquecida arte dos nosos devanceiros, traballadores que eran verdadeiros “artistas populares”.

E é precisamente aquí cando xorde a necesidade de empregar esa nova -aínda que antiga á vez- arte que é a BD, e máis aínda, reformular certos presupostos da BD para axustalo ao seu ideario dunha arte cultural, popular e popularizante:

Un paso máis adiante foi nefeito, a creación do cómic. O cómic ten unha chea de dificultades, por ser necesaria unha industria libreira, e unha industria editora e distribuidora, é decir, unha cantidade de cartos que pra qué, pro nembargantes era xa colle-las armas do enemigo, as armas da chamada non sei se por ironía, “cultura de masas”, trocalas de signo, reconvertilas en liberadoras (en Sánchez Pereiro, X.M., 1977: 31).

Desfacéndose da negatividade que o concepto “cultura de masas” leva asociado, RP quere unha arte culta, concienciada e que poda chegar a toda a xente, unha verdadeira cultura de masas popular.

Aínda que el xa tiña feito banda deseñada, mais non publicada, RP convencería a XM⁵⁹ para que se adicara a crear BD. É nese momento cando deciden darlle nome a esa dualidade que está a xurdir e ao que se sumaría Xesús Castro, aínda que esencialmente serán os dous primeiros os que comporían o grupo. Este grupo deuse en chamar *Fusquenlla* e estaría chamado a ser o artífice do nacemento da BDG. O nome viría tomado da revolta irmandiña que levou ese nome, dado que RP como apaixonado da historia galega sentía devoción por tales feitos históricos. A mensaxe de revolución social ficou como destacado por diante dun nome de carácter máis artístico, non en van, xa tiña elaborado anteriormente un cadro que levaría ese mesmo nome. Aínda que como grupo non chegou a pasar de ser un proxecto, que só tería cabida a nivel teórico si sería definitorio da unidade que tiñan e como entre

59 Non lle custaría moito posto que Reimundo tiña un estatus cultural que facía difícil negarse. Así o definía Manuel Rivas: “Compartía con entusiasmo os descubrimentos e as revelacións. Cada suxestión, cada recomendación tiña a forza dun evanxeo íntimo.” (en Patiño, A. 2000: 55)

os dous mudarían a concepción da arte galega. Así XM no texto-homenaxe *A xeito de xustificación* incluído na edición póstuma d'*O home que falaba Arameo* de RP diría arredor da súa unión :

Xuntos fixemos un cómic: “2 viaxes” que ven se-lo primeiro libro de cómic que se editou en galego.

Xuntos estivemos na súa mostra: “O home que fala vegliota”, cómic mural que deixou abraídos aos madrileños.

Xuntos traballamos na miña mostra de cómic: “Dos pés á testa”.

Xuntos en mostras itinerantes, facendo plans utópicos (que son os bos) e outros menos, discutindo as excelencias comunicativas do xénero, falando do que tiña de se-lo cómic galego (galego na ética e na estética),percurando cómics estranxeiros para beber, descubrindo as fontes da eterna xuventude de Druillet e Crepax... re-facendo unha editorial (Brais Pinto), pensando nunha revista que nunca chegou a ser... (1998: 3)

É esta unidade á que lle confire especial importancia ao inicio e posterior desenvolvemento da BDG, e que, se ben non se materializou un proxecto baixo o nome de *Fusquenlla*, e mesmo as veces se lle rebaixa importancia⁶⁰o certo e que baixo ese nome e, sobre todo da man destes dous autores, sacáronse adiante proxectos que non só iniciaron a Galiza no panorama da BD, senón que o fixéron por todo o alto, dende un fondo compromiso político e cultural para coa nosa terra e cunha calidade abraiante, plasmando unha óptica de autor e cun ton vangardista e rupturista que aínda hoxe en día segue sen ser totalmente asimilado :

Pero dende a distancia falamos da incorporación das artes visuais e das vangardas das artes ao cómic, que aínda hoxe segue sendo revolucionario. Non é normal. É unha experiencia innovadora e catárquica. Non teñen presión da industria nin do público nin de ningún pacto preestablecido. Non hai consenso, só unha actitude libre de dous amigos que teñen interese pola historieta (Patiño, A. E.P, 2013).

60 XM comenta que “*Fusquenlla* case non existiu, era o nome que lle dimos aos que traballabamos xuntos, o que mais facíamos era tomar tazas” EP. 19 setembro 2013

Así, dende *Fusquenlla* deuse un salto cualitativo no panorama das artes galegas. Estaban a crear un novo concepto que en Galiza apenas tiña referentes⁶¹ o que fai, segundo Menchu Lamas “que sexan rupturistas, inasimilables”⁶² coas convencións do panorama estatal e internacional da BD. O que se estaba a producir no estado naquela altura era maiormente o que ditaba a Editorial Bruguera, que tiña o monopolio absoluto da BD, sobre todo dende que a mediados dos sesenta -aínda que Bruguera comezou a súa andaina a comezos do século XX- comezara a lanzar novas revistas como *Din Dan*, *Gran Pulgarcito*, etc... e a comezos dos setenta aumentara o seu filón con personaxes estrela como *Mortadelo* (1970), *Lily* (1970) ou *Zipi e Zape* (1972) aos que pouco a pouco irían sumándose unha nova galería de personaxes. Moitos autores de BD pasaron a engrosar as filas de dita editorial para sobrevivir cun soldo fixo, mais baixo unhas durísimas condicións, coa perda dos dereitos de autor, uns baixos salarios e coa obriga de ter que seguir a liña artística ditada pola editorial. É dicir, a morte do autor, a morte da arte⁶³.

Ter rematado nunha liña que non era a súa, senón a que ditaba o mercado, puido ter sido desastroso para o futuro da BDG. Mais o compromiso destes dous autores ía moito máis aló, no eido artístico e no político, posto que, tanto no período ditatorial como no posfranquismo tiveron que facer fronte á censura en varias ocasións.

1.3 Contracultura: panorama e influencia internacional na futura BDG.

Durante a súa etapa militante na UPG, RP non participou en ningunha exposición, sen que por iso abandoara a pintura. Nestes anos continuará cos seus

61 Aínda que xa foron mencionadas antes as obras de autores como Maside, Castelao ou Navarro, estas non terían sido coñecidas polos autores naquela altura.

62 Menchu Lamas. EP 16 outubro, 2013.

63 XM destaca a sorte de non ter caído nesa rede, posto igual remataría debuxando na liña Bruguera. Respecto disto menciona que el sempre conta o suceso dun dos debuxantes de Bruguera, que farto de estar baixo as ordes artísticas dos superiores rematou por se suicidar. EP 19 setembro, 2013.

cadros, e, aínda máis, seguirá profundizando na súa concepción da arte como canle de transmisión de cultura popular, unha transmisión na que confirmaba pouco a pouco que a BD é o medio ideal para esta fin. Isto débese en gran medida á revolución que a BD vai vivir a nivel internacional, revolución que se vai deixar sentir moito no estado español e que marcará o inicio dunha outra maneira de entender o medio icónico-textual.

O primeiro fito que marcará o progreso “culturizador”⁶⁴ será a reivindicación e estudo que dende os anos sesenta se fixo da BD dende sectores “intelectualizados” e cun forte valor simbólico dentro das artes. Explica así Antoni Guiral:

De Francia e Italia arribó un aire entre intelectual e reivindicativo, que supo encontrar el significado semiótico o narrativo de las viñetas; la historieta era un medio de entretenimiento, si, pero también una fórmula para vehicular todo tipo de ideas. Nombres como Lacassin, Federico Fellini o Umberto Eco abanderaron la interpretación del mensaje, aportando claves académicas y científicas que trasladaron al cómic al altar de la gran cultura, descifrando su lenguaje y llevándolo a la universidad o a los museos. (2011: 184)

No estado español a teoría sobre os cómics vén da man de dous autores esenciais: Luís Gasca e Román Gubern, que fundaron xunto con Antonio Martín o *Grupo de estudio de literaturas populares y de la Imagen* en 1968, por onde pasarían numerosos autores significativos. En 1968 publicaría Luís Gasca *Tebeo y cultura de masas*, e Román Gubern no 72 *El lenguaje de los cómics*, significándose como estudos imprescindíbeis da BD a nivel sociolóxico e semiolóxico do estado.

Outra das obras importantes a este respecto corresponde ao escritor Terenci Moix, quen en 1968 publicaría *Los cómics. Arte para el consumo y formas “pop”*, no que se elaboran numerosas teorías con maior ou menor fortuna, mais que serve de reforzo na estruturación da novena arte no estado.

⁶⁴ Cómpre sinalar que sempre que nos refiramos á “culturización” ou “adultización” da banda deseñada non nos estamos a referir que previamente non existira unha BD culta nin adulta, senón ao proceso de mudanza social que abriu -ou mellor dito comezou a abrir, pois aínda non se concluiu o proceso- os ollos aos compoñentes culturais, sociais e artísticos do momento.

O primeiro dos fitos deste progreso vén dende Estados Unidos onde entre as poderosas empresas de cómic de superheroes Marvel e DC (aínda que en decadencia) xorde un cómic alternativo que plantea temas e modos narrativos e estilísticos revolucionarios, tanto na forma como no fondo. Estamos a referirnos a Robert Crumb e o seu comic-book *Zap Comix*, onde se afastaron da maraña de temática superheroica, Crumb ocúpase de retratar as vivencias de toda unha xeración hippie, seguindo os pasos da contracultura beatnik e expresándose descarnadamente sobre o consumo de drogas ou o sexo, grazas a que, ao estar fóra da industria, non precisaba do *Comic Code*⁶⁵, o que o liberaría da censura -feito que, porén, non o libraba das denuncias por obscenidade as que estivo sometido.

Explicaríao de maneira concisa Antoni Guiral:

La historieta contracultural quebró las bases del cómic estandar, potenciando el blanco y el negro, las historias cortas, un grafismo más libre y personal -feísta incluso- y, sobre todo, la voluntad de llegar a un lector nuevo, adulto, con argumentos de claro tinte social y político, críticos con el sistema [...] donde la revolución sexual, las drogas y las reivindicaciones por una nueva ética social estaban al pie de la calle (2011: 190)

Outro dos feitos que marcou este *cómic underground* foi que as súas canles de distribución tiñan que ser alternativas. Ao non existir tendas especializadas (non tardarían en aparecer) as revistas vendíanse en tendas de produtos *hippies* ou persoalmente⁶⁶. O *cómic underground* non chegaría ao estado, canda menos traducido e de forma oficial até o ano 72, cando a Editorial Fundamentos publica o *Underground USA Vol.1* coas obras dos Robert Crumb, Gilbert Shelton ou Clay

65 Código de censura creado en Estados Unidos nos anos 50 que velaba por que os cómics americanos seguisen un código ético -igual que estaba a facer o cinema de Hollywood-, eliminando as escenas de crime, terror, palabras malsoantes ou elementos que atentasen contra o goberno ou as forzas de seguridade americanas. Este código levou ao peche a numerosas revistas e a unha declaración non implícita de converter o cómic en produto de consumo meramente infantil e xuvenil.

66 Santiago García menciona como Crumb, xunto a súa muller embarazada vendían os números do primeiro exemplar de *Zap Cómic* polas rúas de San Francisco, portando os exemplares nun carriño de bebe, nun acto a medio camiño entre o simbólico e o pintoresco (García , S. 2010: 143)

Wilson, que desembocaría no xurdimento de revistas *underground* estatais como é o caso de *El Rrollo enmascarado* en 1973.

A terceira parte da “reconversión” da banda deseñada viría dende Europa da man de autores como o italiano Guido Crepax ou os franceses Druillet e Moebius, que renovaran o panorama da BD dende o minucioso deseño das páxinas nun retruque *pop*⁶⁷ do primeiro, até a visionaria ciencia-ficción de Moebius e Druillet. A estrutura da propia viñeta e da páxina alcanza tanto ou máis valor que o propio debuxo e nas súas páxinas comezan a citarse a “*Flash Gordon* o *Litle Nemo*, pero también las discusiones artísticas del momento. En sus bocadillos se habla de Godard, Pasolini, música dodecafónica y epistemología, en una onda muy *Nouvelle Vague*” (García 2010: 159-162). Así obsérvase como menciona Bart Beaty, que “por primera vez, según parecía, había historietistas que producían obras con un planteamiento culto que esperaban explícitamente que fueran reconocidas como arte” (García, S. 2010: 162).

67 Véxase por exemplo *Valentina* (Guido Crepax, 1969).

*Mais temos o consolo de que un día atoparán no infindo
un planeta pra iles no que refundarán Galicia.*
Reimundo Patiño, 2 Viaxes.

2. A BDG. Unha realidade.

2.1 *O Emigrante*: primeira historieta galega.

Da unión entre XM e RP, e tras a insistencia deste último en que XM derivase a súa arte cara á BD, este non tardaría en levar a cabo dita tarefa, dando como resultado a publicación, en marzo de 1971, no número 35 da revista de información xeral *Chan*⁶⁸, a que é considerada a primeira historieta galega: *O Emigrante*. Será un feito este que, non en balde, pode crear suspicacias pola existencia de precedentes que poden ser considerados como os pioneiros, feito que o propio autor reconece⁶⁹: “a miña orixe como fundador da BDG é discutible, sempre hai quen ve outras orixes, é difícil saber quen comezou e quen non” o certo é que o que marca a diferenza é a propia intencionalidade: “o que penso é que Patiño e eu fomos os primeiros conscientes en facer unha BDG”.

Na revista *Chan*, cuxa andaina comezara no ano 1969, sempre houbo sitio para a arte gráfica. Nos comezos incluía un cadriño de humor gráfico de Lavandeira, aumentando no número 26 a varios cadriños de Atomé e Gómez para, xa a partir do número 27, levar unha serie fixa de Siro co nome d'*Os nenos de Siro*, ocupando unha páxina enteira e demostrando dita revista de carácter xeral o interese cada vez maior que tiña o grafismo sobre a función cultural e exemplarizante do medio. Seguiría Siro cos seus “nenos” até o número 33 -de setembro de 1970-, no que se produciría un parón coa intención de darlle viabilidade á revista nunha época

⁶⁸ Dirixida en Madrid por Raimundo García Domínguez.

⁶⁹ XM, EP. 2013

posterior. A revista reaparecería, xa cun equipo novo e un novo formato máis grande, en febreiro de 1971 -número 34. Incluiría, tamén agora, o habitual cadriño de humor gráfico, esta vez de Quesada, a revista reiníciase co propósito de poñer a “mirada más fija en el futuro que en el pasado”, buscando a consolidación e renovación da mesma. Foi quizais ese novo formato e ideario da revista o que levou a XM a ver unha oportunidade inmejorable de publicar a súa primeira BD, e a mandar catro historietas gráficas solicitando que as inclúsen en números posteriores. O resultado foi o mellor dos agardados, cunha resposta rápida e entusiasta⁷⁰ encol do seu traballo, a quen lle pagarían unhas mil pesetas -o que daquela era unha moi boa retribución, e máis para un oficio como o de debuxante, moi mal pagado habitualmente-, saíndo xa no seguinte número a primeira destas pranchas. Isto fainos supoñer que foi unha decisión editorial a que escollería, sen sabelo, cal ía ser a primeira historieta da BDG en ser publicada.

Dita honra recaeu, como xa se mencionou, n'*O emigrante*, e non sorprende que nese número a portada rezase: “la revolución cultural en versión gallega” pois iso era o que se estaba a producir nesta revista publicada no Madrid dos anos setenta.

Así pois, na páxina 11 deste número 35 da revista *Chan*, XM eliminou calquera susceptibilidade que ás veces xera este medio artístico cumprindo todos os “requisitos” necesarios para ser considerado unha banda deseñada de pleno dereito, fronte a outras disposicións artísticas anteriores que, aínda en debate, non chegan a ser unha variante do medio da BD, ou un ilustre antecedente do mesmo.

Primeiramente, na análise de tan importante obra para a nosa cultura, imos partir das distintas definicións que existen sobre a BD -e mais ben do termo máis popular internacionalmente de cómic. A este respecto seguiremos unha obra de referencia como é *Understanding comics. The invisible art* de Scott McCloud⁷¹ e da que seguimos dita definición de cómic: “Ilustracións pictóricas e outras imaxes en secuencia deliberada, coa intención de transmitir información e de producir unha

70 Aínda que o director da revista era Raimundo García “Borobo”, foi Perfecto Conde quen lle responde felicitándoo de acertar “nunha labourea non moi posta ó día actualmente entre nós” e que ve necesaria para “historiar o acontecer galego”. (XM 1986: s/p)

71 Traducida e reeditada en 2011 pola galega Rinoceronte Editora.

resposta estética no lector” (2011:17). Da mesma maneira teremos en conta as definicións -cun rigor moito menos preciso que o de McCloud- dos dicionarios galegos que o definen como un “xénero que combina o debuxo coa literatura, narrando unha historia en varias cadriños, onde o que di cada personaxe se escribe en globos”⁷². Aínda que esta última definición non advirte a evolución da arte que non precisa de texto ou de globos, e non reflicte con exactitude a independencia do medio (ao non ser literatura) é unha mostra de como nesta historieta de XM estase a cumprir en ambos os casos todos os requisitos para formar parte desta arte, e máis aínda porque é a fundadora desta arte a nivel galego.

O paso da consciencia do medio que se está a empregar, e a finalidade con que se fai é un dos fitos que fai a esta historieta pioneira aumentando o seu valor simbólico cultural ao marcar o inicio dunha serie consciente de emprego desta emerxente arte para se achegar aos presupostos de compromiso social, cultural e lingüístico que se estaba a procurar, dunha maneira popular e non elitista.

2.1.1 Estrutura e significado d'*O Emigrante*

A BD *O Emigrante*, como xa se expuso, foi publicada en 1971. O formato que presenta é dunha prancha, é dicir, que ocupa unha páxina enteira, cunhas dimensións semellantes (debido ao formato revista) a calquera páxina dun *comic-book* hoxe en día. Esta BD de XM non forma parte dunha serie que se vaia a prolongar no tempo, cunha trama e personaxes definidos, senón que ten un carácter autoconclusivo. Non obstante, si observamos, e así será analizado posteriormente, un pequeno “ciclo” formado por esta e polas seguintes historias publicadas na mesma revista (e máis algunha publicada posteriormente e pensada para a mesma revista) cunhas semellanzas temáticas e formais que definen a estética e o pensamento social do autor.

A prancha atópase dividida en catro ringleiras, variando dos tres cadriños que forman a primeira ringleira, o cadriño único que forman a segunda e o terceira e os

72 Gran diccionario Xerais da lingua. 2009:593.

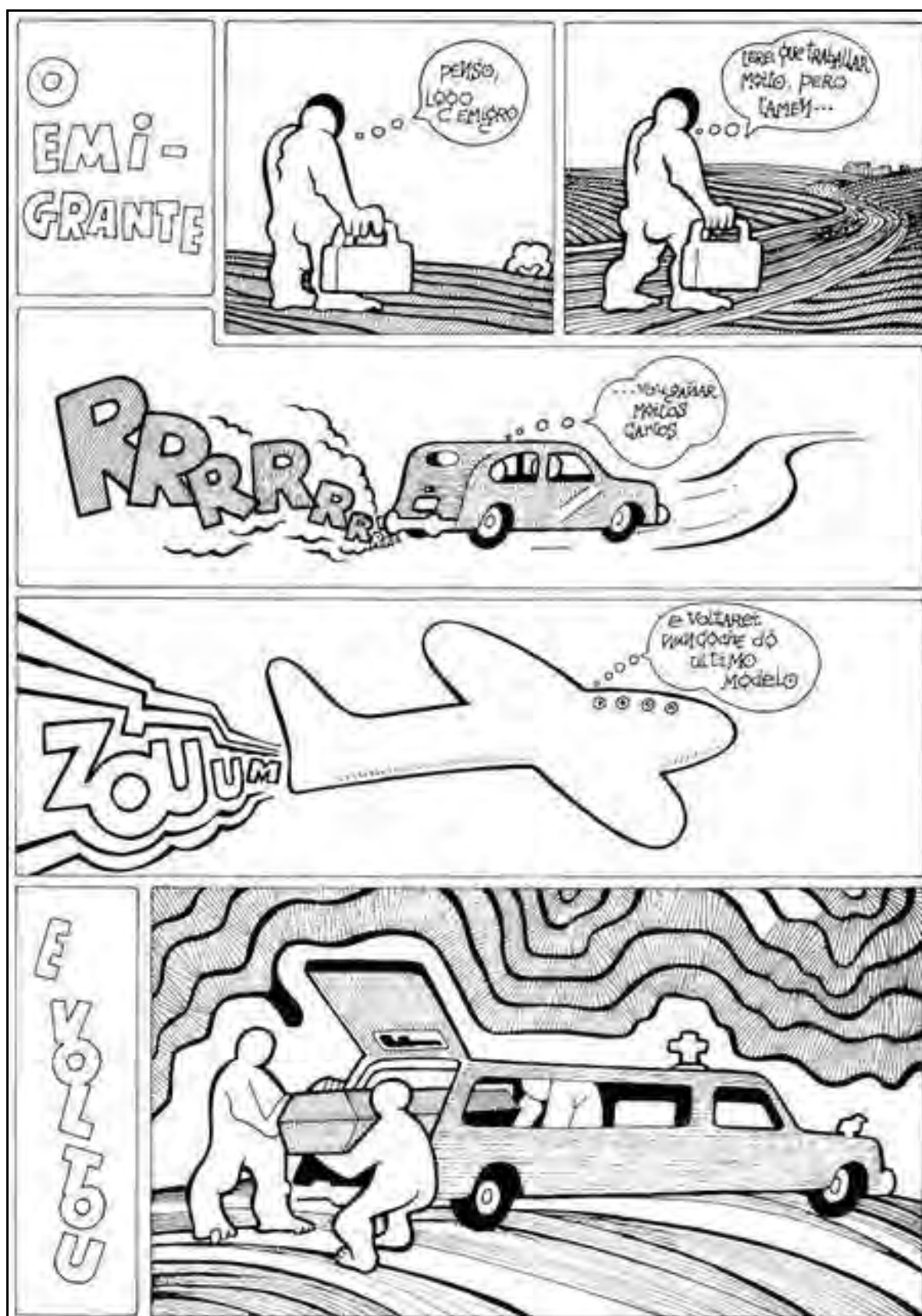


Fig. 7 O emigrante, de XM.

dous da ringleira final. É polo tanto unha distribución que presenta un gran dinamismo en canto á súa composición e que pretende, a través da claridade visual que compón a prancha, facer apetecíbel ao lector este “novo produto” para un consumo rápido e gratificante mais non por iso menos exemplificante. Temos que ter en conta que se estaba a se dirixir a un público posibelmente non consumidor habitual de BD. A pesar disto, como ocorre na maioría dos casos, si o fíxeran na mocidade cos “tebeos” de aventuras do momento. Ante isto teríamos uns lectores, que aínda coñecendo e recoñecendo sen problemas as convencións do medio da BD non convén levalos a marxes do medio demasiado complexas para os mesmos.

A historia d' *O emigrante* é sinxela: un emigrante que marcha da súa terra en busca de fortuna e que o que atopa finalmente é a morte.

Agora, o que convén é analizar a plasmación de dita historia na dualidade icónica e textual á que nos enfrontamos.

O primeiro cadriño, como ocorre en ocasións ocúpase de levar o título da historia, aínda que o máis común é que apareza como cabeceiro, por riba da primeira ringleira de cadriños. Con isto cohesiónase o título dentro da propia historia, dándolle unidade ao conxunto e harmonizando o texto coa imaxe. O sintagma que compón o título, *O emigrante* define non só ao protagonista, senón a dolorosa forma de vida que afectou e afecta a boa parte da poboación galega. Dentro do sintagma, será o artigo determinado “O” quen nos presenta a esa figura sen nome e a individualiza en algo máis concreto e próximo. De ter sido esta unha serie con varios números, no título posiblemente aparecería o nome propio do protagonista, feito que xa dende as primeiras tiras cómicas ou historietas gráficas das revistas até os cómic-books que percorrían o século XX adoita presentar o nome ou alcume do protagonista, sobre todo nos cómics seriados⁷³, sendo a marca de identidade e a conexión entre cada un dos capítulos que a compón. Con este título anúnciase a chave temática da historia, facendo que a comprensión dos

73 Así o menciona xa Umberto Eco no seu *Apocalípticos e integrados* na súa análise do *Steve Canyon* de Milton Caniff: “Segun costumbre, el nombre del protagonista indica el título de este nuevo relato; es la única información de que el público dispone para introducirse en lo vivo de las vicisitudes y tomar contacto con los nuevos caracteres”(2007: 165)

debuxos e mais do texto xa veñan reforzados previamente sen necesidade de ter que o descubrir a medida que avanza a historia. Esta claridade no inicio mesmo da narración consegue chamar profundamente a atención do lector cara a un tema que como xa dixemos era e segue a ser de especial preocupación para gran parte da poboación galega. Tamén se faría necesario, e así supoñemos que o advertiu o autor, que nesta revista de carácter xeral, onde un público non consciente das novas dimensións que estaba a acadar a BD a nivel de discurso -e estético-, era necesario facer unha chamada de atención para que este público se deteña ante unha temática até o momento non percibida como propia dun medio considerado de temática infantil ou xuvenil. A importancia que no inicio dunha historia ten o título subliña a Muro Munilla:

El comienzo de un texto artístico (Hoek, 1982; del Lungo 1933) tiende a ser altamente significativo, por cuanto ha de aportar las coordenadas básicas de constitución del mundo ficcional y movilizar al receptor el interés por conocer más, por recibir más información, y ha de promover sus expectativas al respecto. (2004: 40)

No segundo cadriño, de costas a nós e inmóbil, aparece quen se nos antolla será o personaxe principal da historia. O feito de levar unha maleta coincide co desenvolvemento suxerido polo título, co que asociamos esta figura ao protagonista. Atópase no campo, cos pés sobre a terra e ollando ao horizonte onde podemos observar a copa dunha árbore no fondo. O protagonista, aparece figurado lonxe da estética realista e está apenas conformado por uns cantos trazos, cunha pétrea figura que logo desenvolvería XM e que se tornaría característica da súa obra. Non posúe cara nin ollos, só a formas das extremidades que nos indican que é un home. Esta iconicidade da personaxe, consegue que os lectores non vexan nesa figura unha personaxe específica con marcados trazos físicos. O autor redundar na idea de que esa personaxe, sen nome e sen cara sexa unha personaxe colectiva⁷⁴. Deste personaxe procederá un globo acompañado duns círculos máis pequenos que

⁷⁴ E máis se pensamos que a revista *Chan* onde apareceu a historieta, publicábase en Madrid, onde vivían numerosos galegos emigrados.

nos indican que o inserido dentro dese globo son os pensamentos da personaxe segundo coñecemos das convencións do medio. Neste globo podemos ler: “penso logo emigro”, o que nos leva a un fermoso xogo intertextual co *Discurso do método* (1637) de René Descartes e o famoso principio racionalista “penso logo existo”. Con isto transmítesenos que efectivamente esta persoa, mentres observa a paisaxe que pensa deixar atrás, parece levar un fondo pesar por este feito, ao ser equiparado o “existir” cartesiano ao “emigrar” da personaxe. En efecto, con este retruque filosófico proxéctasenos unha dolorosa bagaxe existencial debido ao sometemento de todo un pobo á condena errante da emigración. O fondo branco que domina o resto da cadriño profundizaría na percepción deste baleiro da personaxe e crea un baleiro desesperanzador no lector.

No terceiro cadriño obsérvase como o home está a camiñar: os xeonllos lixeiramente flexionados e un pé por diante do outro así nolo indican. O ombreiro un pouco caído semella indicar que o cansanzo comeza a facerse sentir. Baixo os seus pés atópase un camiño, que semella guialo a unha cidade que aparece entre o horizonte namentres aos lados da personaxe todo é terra baldía. A cidade semella como un reforzo positivo na mente do protagonista que agora pensa: “tereí que traballar moito, pero tamén...”. O personaxe semella que vai enunciar os trazos positivos que ten a súa marcha en busca de traballo, mais remata cuns puntos suspensivos, deixando ao lector en suspenso momentaneamente.

No terceiro cadriño prodúcese un troco no formato da forma de expresión constitutiva da cadriño⁷⁵: se a anterior ringleira estaba formada por tres cadriños -título máis dous de desenvolvemento da historia- nesta segunda ringleira fórmase só cun cadriño apaisado⁷⁶, que ocupa o ancho da páxina, resultando por contra máis estreito. A través deste tipo de cadriño, quérese transmitir a sensación de movemento e velocidade que conleva o coche que transporta ao noso protagonista, confrontándoo cos cadriños cadrados inmediatamente anteriores, dun matiz máis estático, onde o protagonista estaba parado ou avanzaba lentamente, como mostra

75 Seguindo coa terminoloxía de Munilla (2004: 81)

76 Tipo de cadriño de base máis longa que a altura. Normalmente reproducense nela paisaxes e/ou planos xerais.

do seu ánimo e pesar. A idea de velocidade e movemento complétase cos iconemas que marcan o fume do tubo de escape, e que indicaría esta velocidade, e mais o texto onomatopeico “RRRRRRR”, envolto por estas mesmas nubes, que representaría o “ruído poco afinado de un motor de automóvil primitivo” (Gasca e Gubern, 2008: 285) e cuxo tamaño -canto máis grande presuponse un ruído máis potente- indica un gran estrondo e certa velocidade. Dous simples trazos que marcan unha estrada baleira que se perde no infinito, ampliaría a sensación dunha longa viaxe. Do protagonista -do que se pode albiscar parte da súa cabeza- sabemos que está dentro do coche a través dos seus pensamentos en forma de globo, e que saen da parte traseira do automóbil -intuímos entón por este detalle e pola forma do propio coche que é un taxi. O texto inserido nese globo “...vou gañar moitos cartos” é unha continuación directa do pensamento anterior co cal temos unha transgresión temporal ao non coincidir o tempo durativo do pensamento do personaxe -apenas uns segundos- co tempo de acción espacial do mesmo. Axúdase desta maneira a darlle cohesión á elipse narrativa propia da transición entre os cadriños da BD. Neste caso, emprégase este sistema coa fin de cohesionar os cadriños a través dun mesmo pensamento que evoluciona a través do medio de transporte no que se atopa a personaxe. Xa analizando a mensaxe que transmite dito texto, obsérvase como o protagonista xa se ve optimista. A razón: gañar cartos. Sublíñase así como o afán por enriquecerse pode facer esquecer ás persoas polo feito de deixar a súa terra

O quinto cadriño reforza máis aínda o sucedido no cadriño precedente, mais desta volta o protagonista atópase dentro dun avión. A estrutura é a mesma, cun cadriño apaisado que reforza a idea de velocidade, incrementado pola onomatopea, “ZOUUM”, proveniente do verbo inglés “to zoom” con significado de “moverse rapidamente ou elevarse bruscamente un avión a gran velocidade” (Gasca e Gubern, 2008: 414) e que envolto dunhas liñas cinéticas que perfilan dita onomatopea suxiren unha gran velocidade do aeroplano cortando o ar. De novo o pensamento enlaza co do anterior cadriño. Se no caso anterior foi pola continuidade dos puntos suspensorios, neste caso faise a través da conxunción “e” nunha frase que di: “e voltarei nun coche do último modelo”. Confírmase aquí que a medida que avanza a

trama o protagonista envólvese nun optimismo a prol da gañancia de diñeiro. Nótese tamén o incremento de dito optimismo e avareza canto máis rápido e custoso é o medio que o leva, como se fose o progreso mesmo o que leva á civilización a deixar a terra e os ideais para mudalo por un “coche do último modelo”. En apenas catro cadriños, XM consegue que o protagonista, do cal o lector sente unha mágoa inicial, remate convertido en antagonista pola súa actitude materialista, alonxada dun mero ideal de supervivencia. Transmítese así que este personaxe vai rematar como un posíbel explotador doutros traballadores coa fin de conseguir cartos. Este alonxamento empático co personaxe marca o punto de inflexión co desenlace que se produce na seguinte e derradeira ringleira da historia.

O sexto e o sétimo cadriño aínda que non aparecen cohesionados gráficamente -séguese a manter a “rúa”⁷⁷- mantén a mesma cohesión que no encabezamento do relato e harmoniza tamén este tramo final creando un paralelismo entre as ringleiras que o dota de beleza plástica e semántica. O sexto cadriño incorpora a presenza dun narrador extradiexético -por primeira e única vez- que cumpre unha función de cohesión do quinto e o derradeiro cadriño, onde se produce o desenlace da historia. Este texto cohesionador, “E VOLTOU”, será pronunciado por un meganarrador que se posiciona como un bardo que nos transmite o cruel destino dun pobo, ou máis ben, dunha clase de homes deste pobo a través dos cales ironíza. Este narrador omnisciente retoma as palabras anteriores do protagonista -voltar cun coche de última gama como símbolo do seu triúnfo na vida fronte aos que se quedaron na terra- e adianta á vez que narra o que nos amosa a imaxe posterior: tres homes sacando un cadaleito dun coche funerario para facernos ver que o protagonista efectivamente volve, mais morto. O silencio deste último cadriño evidencia a morte e a fin do soño. Sobresae neste cadriño, a nivel estético, o recargamento do fondo da imaxe, que mentres durante toda a historia permanecía branca e “limpa”, agora amosa formas sinuosas e asfixiantes que sinalan o fatal desenlace ocorrido, un marco lúgubre que acompaña ás figuras que trasladan o cadaleito ao seu novo fogar: a terra.

77 Rúa é o espazo co que popularmente se designa ao espazo existente entre os cadriños.

XM consegue abrir o paso da BDG adaptándose ao carácter do medio, no que aínda estaba en fase de comezo e experimentación, dunha maneira excepcional. Adaptouse a un tamaño que cumprir específico, neste caso unha prancha, no que inserir todo un relato a través dunha combinación efectista de imaxes de liña máis pura⁷⁸ e dun reducido texto clave que non saturan os cadriños pero expresan todo o amplo abano de ideoloxemas que se quere facer chegar ao público. Neste caso observamos unha denuncia da emigración, tema principal de preocupación por aquel entón para XM. E máis aínda, atopamos unha crítica do capitalismo que provoca dita emigración e sobre todo unha crítica da síndrome do “emigrante fracasado” onde a persoa que voltaba debía -e debe- amosar o seu éxito no estranxeiro por medio de coches de última gama, xoias etc... aínda que a realidade fose a contraria. Con isto tenta negar o autor esa crenza do “diñeiro fácil” que obtén o emigrado, cando a realidade demostrou co tempo a miseria e maltrato que sufriron os nosos antergos nestas aventuras continentais ou transoceánicas. Retratos, ao igual que este, co que xa experimentaron os nosos mais grandes autores, e que de seguro o inspirarían, como “Castellanos de Castilla” de Rosalía de Castro ou o debuxo “O fracaso do emigrante” de Castelao, que, entre outras moitas obras, sinalan a crueza da emigración.

2.2 O ciclo da fame.

Como xa foi mencionado antes, a historia *O emigrante* convertiuse na primeira historieta -BD- galega. Porén, á hora de ser enviada á revista *Chan*, esta formaba parte dunha serie de seis historietas, catro das cales serían publicadas en *Chan* e dúas serían publicadas posteriormente⁷⁹ e que formarían un ciclo tanto a nivel formal, de discurso e de estilo.

78 Cuxa motivación podemos atopala nas palabras de Barbieri (1993: 33) “Podemos pensar, por outra parte, que la linea pura corresponde a una ejecución más rápida, menos cuidadosa; pero también esto comporta un efecto de alejamiento, de distanciación del relieve de la imagen, para poner en evidencia otros elementos, como el diálogo o la construcción narrativa”

79 Concretamente no álbum recompilerio *Dos pés á testa*, Ed. Galaxia: 1986.

Se a primeira historieta, xa analizada, apareceu no número 35 de dita revista, nos tres seguintes números aparecerían o resto, coa mesma extensión, unha páxina, e co mesmo carácter autoconclusivo.

No número 36, publicaríase *A percura da comida*, no 37 *A leiteira* e no 38 *A cobra do vrao*, en maio xuño e xullo cadanseu. Quedarían fóra, porén, desta publicación, a prancha *Camiños a escoller* e máis unha outra sen título que denominaremos *O astronauta*. Debido a esta simultaneidade na elaboración das historias, e ao encher entre todas o mesmo desasosego vital que inundaba a XM e seren de vez transportadoras ao pobo deste mesmo desasosego, cremos convinte enmarcalas a todas nun mesmo ciclo, ao que denominaremos *Ciclo da fame*.⁸⁰

N'*A percura da comida* nárrasenos a historia dun labrego, que ao non obter xa beneficios do campo traballado decide emigrar á cidade en busca dun emprego co que alimentar á familia. A cidade vése como a salvación, mais a inesperada crueza da mesma acabara por engolir -literalmente- o protagonista.

N'*A leiteira* farase unha relectura do conto popular *O conto da leiteira*: se neste son as ensoñacións da leiteira sobre o aumento proporcional da produtividade e rendemento da súa granxa a partir da venda de leite o que provoca a distracción, tropezo e consecuente perda do leite e dese futuro imaxinado, na versión de XM a pedra aparece transformada no recaudador das contribucións, que será quen lle estrague o soño á coitada da leiteira.

Pola súa banda, no relato *Camiños a escoller* plásmase o monólogo dun empresario que lles reprende aos seus traballadores o feito de se queixaren de ter que emigrar polas deplorábeis condicións ás que son sometidos polo patrón. Sobre este único “camiño” espeta o empresario con sarcasmo que os camiños a escoller son moitos, tantos como países aos que levan.

Na historieta *A cobra do vrao* o tema da emigración volta ser de novo peza chave para o autor. O personaxe principal, que ten asumido o recurso da emigración

80 Crems convinte mencionar tamén as dúas obras que, a pesar de non ser publicadas naquel momento, si teñen significación para comprender a intencionalidade do autor.



Fig. 8 N'A procura da comida XM desenvolve magnificamente a xestualidade do personaxe para transmitir o pesar de todo un pobo. A miseria do campo contrasta coa hiperindustrialización fagocitadora da cidade. Seguiría neste senso o camiño marcado por obras como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). A caracterización pétrea dos personaxes tornárase característica do seu debuxo.

como única vía de acadar ingresos abandona dita decisión coa chegada do verán e as súas festas. É no remate das mesmas cando a personaxe se dá de conta da crúa realidade que segue a habitar a terra e volta a ser consciente da inevitábel marcha en busca de traballo.

N'*O astronauta* faise unha paródica “viaxe” dun astronauta -galego, entendemos- que coa súa nave espacial chega até unha recóndita paraxe que resulta ser Pedrafita do Cebreiro, tal e como reza un carte de sinalización que marca ademais a estrada “N-VI”. Paródiase así o duro camiño que supón marchar cara a Madrid e, como o límite que marca esta pboboación entre Galiza e Castela supón para os galegos marchar a un “planeta distinto”. Afianzariase así a temática da busca da subsistencia a través da emigración

Todas estas historias fican enmarcadas, pois, no mesmo *ciclo da fame*: a fame, a busca do traballo que leve algo para levar á boca é o desencadeante de todas as historias, e só coa excepción de *A leiteira* trae consigo a emigración. No caso dos protagonistas d'*A percura da comida* e *A cobra do vrao* é a necesidade de dar sustento á familia a que marca o inicio da viaxe migratoria, viaxe tamén en busca inicial dun xornal co que manterse a que leva ao protagonista d'*O emigrante* a iniciar o seu rumbo fóra da súa terra.

En *Camiños a escoller* a reclamación de dignidade e salario digno para sobrevivir e evitar dita emigración por parte de tres traballadores é a base da historia. No caso d' *A leiteira* a protagonista trata de aparcas a fame e a miseria trazando un sinxelo plan para aumentar os seus bens de produción (leite-galiñas-ovos-vaca...) e así deixar atrás a precariedade na que se atopa. Estes personaxes do rural aparecen representados baixo uns iconemas facilmente recoñecíbeis, os homes levan como signo distintivo unha boina e as mulleres un pano na cabeza. Fronte a esta aparente sinxeleza pictórica, XM elabora unhas figuras de carácter pétreo aínda que non por iso menos humanizadas, grazas a unha xestualidade onde se aprecia o devir do ser humano, derrota do ser fronte á miseria, a fame, ou a sociedade capitalista e hiperindustrial.



Fig. 9 N'A leiteira recóllese un relato pertencente á literatura popular, reactualizándose non só nos convencionalismos da BD, senón tamén nas problemáticas da sociedade galega do momento.

Esta “fame” dos protagonistas choca frontalmente coa “fame” dos antagonistas destas historias que se postulan máis ben como “devoradores”. Estes antagonistas presentan diversas formas e todos eles marcan o trágico desenlace final ao que se ven arrastrados os protagonistas. A través deles, amósase a súa disconformidade co estado social imperante partindo da súa propia experiencia vital.

N'*A procura da comida* o antagonista sería a propia cidade -Madrid polo que desciframos da sinalética, e na que o propio autor estivo emigrado- plasmado coma un monstro caótico de ruído, fume, edificios antropomórficos que berran e máquinas excavadoras que acaban por devorar ao protagonista. É polo tanto unha visión da cidade industrializada e “moderna” a dun animal que corrompe e devora a quen non está preparado para sobrevivir nunha selva de cemento e inmerso nunha voráxine capitalista.

Esta voráxine capitalista vese representada no caso d' *A leiteira* a través do recadador das contribucións⁸¹, unha figura que aparece representado como un vampiro, e que nesta relectura do conto popular substitúe á pedra coa que se agardaba que a protagonista tropezase.

No caso de *Camiños a escoller* é o empresario quen acaba coas esperanzas dos protagonistas. Caracterizado dunha maneira icónica clásica, de aspecto groso, traxe, bigote e xaruto, humilla aos personaxes, labregos todos, cando, a pesar de ser consciente dos males que padecen, lles espeta sarcasticamente que teñen a fortuna de poder emigrar onde máis lles praza.

Outra visión ben distinta ofrece *A cobra do vrao*, pois o antagonista, será unha cobra que seduce os habitantes e lles infunde meses de pracer e ledicia, o cal se correspondería á propia alienación das personaxes que durante o verán esquecen os problemas que lles afectan a eles e ao seu país. Nunha crítica implícita o autor inclúe un cadriño coa imaxe de Juan Pardo e o lema “¡VEÑA CHARANGA!” en alusión ao disco editado no ano 69 polo artista baixo título *A charanga*.

81 O recaudador das contribucións era un intermediario entre as institucións e a cidadanía que despois de pactar unha cantidade con ditas institucións quedaba coa gañancia do cque conseguira recadar. O abuso por parte deles era constante e moitas son as historias sobre as humillacións á que sometían aos cidadáns.

marin



Fig. 10 Primeira prancha d'*A cobra do v Rao*.



Fig. 11 Segunda prancha d'*A cobra do vrao*.

Nela transmitiría unha imaxe bucólica e folclorista da sociedade galega. Emprégase aquí un simbolismo recorrente no seu ideario, posto que no relato *Buscando otro mundo*, feito naquela altura, mais inédito até hai poucos anos, a figura de Juan Pardo, xunto con Andrés do Barro e máis outros dous cantantes aparecen como sereas que atraen aos navegantes co seu doce canto para afundiren os navíos.

Asimesmo un dragón semellante á cobra simbolizaría o consumismo e a agresividade publicitaria.

XM desenvolvería ao longo deste ciclo un sistema de dualidades contrapostas que delimitan o seu pensamento no tocante a unha sociedade tamén polarizada. Por unha banda temos unha sociedade rural sen apenas recursos mais inzada de homes dispostos a traballar onde e como sexa con tal de producir e levar prosperidade aos seus. Esta sociedade en busca dun futuro laboral choca cando entra en contacto co réxime capitalista dos impostos e dos bancos, da industrialización explotadora.

Así nolo explicaba XM:

As maquinas e a industrialización era unha preocupación que tiña eu, eu traballaba en Astano e o mundo ese da industria, das máquinas de entrar como se te engulira pola mañá até que te deixaba sair pola tarde pois era unha preocupación continua. (EP, setembro 2013)

Só no caso d'*A cobra do vrao* son os propios homes os que se deixan alienar polo estado festivo que lles ofrece o verán. Trasladado iconicamente, amósanse espazos no rural amplos e abertos, de carácter sosegado aínda que baleiros no plano da subsistencia e da produción. Por contra, a cidade reflíctese no cadriño en planos onde as construcións se entrelazan caoticamente e o personaxe e o lector perden a orientación na mesma, e o fume e as propias onomatopeas de ruído envolveríao todo asfixiantemente.

En todo o ciclo XM utiliza de maneira excepcional os recursos que o medio da BD ofrece, e así elabora unhas historias onde en apenas unha paxina -dúas no caso da *Cobra do vrao*- consegue retratar dunha maneira eficaz, non só as grandes

inquietudes sociais do momento, senón que grazas ao excelente uso da secuenciación e das formas das cadriños, e dentro delas do uso das diferentes perspectivas e angulacións que permiten atopar baixo delas todo un camiño mesmo épico que deixa á luz o entramado social e artístico que as conforma.

2.3 O home que falaba vegliota.

Todas as inquietudes políticas e arelas artísticas quedarían plasmadas por RP no ano 1972. A súa misión era clara en canto ao que era necesario:

Crear unha arte de urxencia, facer unha arte que sexa do noso tempo e do noso país e que garde, por un lado, as formas tradicionais, as formas herdadas dos devanceiros, pra conquistar salvas e recuperalas, pro non pra durmir enriba delas, senón pra actualizalas; e por outro lado, que sexa unha arte de hoxe (en Sánchez Pereiro, X.M., 1977: 30).

RP, como persoa concienciada coa súa terra, programaba unha arte que defendese os valores galegos por riba de todo. Envolvíase en canto proxecto político e cultural había para coa súa terra, mais como artista estaba á vangarda de todo o que sucedía no resto do mundo: dende a incipiente cultura *pop*, a arte conceptual até incluso os *happenings* e *performances*, movementos estes que se estaban a desenvolver en Inglaterra e nos EE.UU. Neste último país a denuncia social xa estaba a ser plasmada a través do *comix underground* dos Robert Crumb, Gilbert Shelton ou Trina Robbins, mentres en Francia a arte conseguía unha categoría cultural notábel.

A súa postura por aquel entón era clara cara á necesidade dunha BDG como medio expresivo, como unha arte popular que elimine as “impurezas” que se estaban a manifestar nesa arte, a cal tiña a consideración negativa de medio de “cultura de masas” e construía os alicerces dunha estrutura social galega dignificante e que nese momento vivía no xugo escurantista da ditadura. A arte popular galega residía para RP nos carteis de cego, nos cruceiros ou nas

decoracións dos zocos. Era unha arte que estaba á vista de todos fora cal fora o punto do país onde te atopases, algo que non posuía a arte culta, que era un obxecto de culto exclusivo. De aí que na BD vise a posibilidade de chegar ao pobo mediante o debuxo e o texto:

É obvio -e aquí o afirmamos- que a narración gráfica pode, debe e terá que asumir argumentos complexos para os que pode estar perfectamente capacitada pola gama de claves expresivas que posúa. Dignifica-lo contido do “cómic”, dotalo de altura intelectual é unha das árduas tarefas de hoxe. Frente ó “cómic” tradicional co seu dualismo de bos e malos, coas súas repeticións estereotipadas, ergue-la dunha narración gráfica que abarque ó home na súa condición total cos seus temores e coñecementos⁸²

A BD postulábase como o medio ideal para transmitir ao pobo unha mensaxe colectiva, para transmitirlle a súa necesidade de cambio. A característica comunicadora masiva do medio así o fornecía. Mais era necesario dotalo dunhas características propias e culturizantes. Esta foi un dos grandes e arriscados acertos que tivo RP: enfrontarse a unha arte alleante⁸³ e deturpada polos “mass media” americanos e cun baixo prestixio social a todos os niveis e adscribilo á arte galega.

Este non sería o único problema ao que se enfrontaría, pois se a BD permite unha distribución masiva, para que esta sexa factíbel teñen que darse certas condicións: “O cómic ten unha chea de dificultades, por ser necesaria unha industria libreira, e unha industria editora e distribuidora, é decir, unha cantidade de cartos que pra qué” (en Sánchez Pereiro, X.M., 1977: 30).

A solución a estes problemas viría do seu encontro con Tino Calabuig, Alberto Corazón e Nacho Criado, entre outros, e do seu traballo no obradoiro Redor. Este obradoiro e posterior galería tería unha influencia notábel nel, posto que alí non só se debatía sobre as necesidades e as novas tendencias da arte, no que supuña unha “experiencia de libertad e independencia”, senón que, inserido na concepción deste

82 Patiño, R. (Intr.) (1977), *Ratas*, Ed. 31417: Madrid.

83 No sentido de que era considerada unha arte non galega, de creación “ianqui”, coa negativa consideración que conlevaba nos sectores políticos antiamericanos imperantes nesa época, e máis aínda se atendemos a que a guerra de Vietnam aínda estaba a se producir.

obradoiro, estaba un compromiso político moi forte⁸⁴, como así o explica Alberto Corazón:

Un grupo de amigos alugaramos un sótano que chamamos Redor. Ó comezo era un lugar onde facer obra gráfica, pequenos obradoiros, -por razóns propias do momento tiña a consideración de obradoiros clandestinos-, posto que a obra que faciamos por ali era por un lado a obra persoal que realizaba cada un e ó mesmo tempo facíanse unha serie de traballos de gráfica arredor das intencións do que era a Asociación de Artistas Plásticos (Patiño, A. 2000: 66)

Dentro de Redor, RP tiña ademais un lugar onde poder levar a termo as súas obras, posto que, non só contaba cun amplo espazo para traballar -frente ao pequeno espazo co que contaba na súa casa-, senón que tiña unha serigrafía onde poder estampar ditas obras. Froito destes feitos, e coa coa conversión do laboratorio Redor tamén nunha galería de exposicións tivo Patiño á oportunidade de crear e posteriormente inaugurar a primeira exposición-mural de BDG con *O home que falaba vegliota* en abril de 1972, no que sería a quinta mostra de Redor⁸⁵.

2.3.1 Simboloxía e significado d'*O home que falaba vegliota*: o caos revolucionario.

Aínda que xa un ano antes, as historietas de BD de XM publicadas en *Chan* marcaban un prometedor inicio do medio no noso país, con cualidades debedoras da nosa tradición, comprometidas e alonxadas das liñas “oficialistas” dominantes no estado español, poucos agardarían que o outro fito que marcou o comezo desta arte para a nosa terra tivese unha dimensión tan rupturista e mesmo chocante. O feito é que RP conseguiu posibelmente máis do que el mesmo agardaba. Non só deu nome a un medio que se iniciaba no seo da cultura galega, senón que o fixo por todo o alto dándolle rango de arte para moitos e creando suspicacias e refugamentos noutros que se vían superados por aquela estética rupturista, o cal

84 O taller Redor era considerado unha célula máis do PC.

85 A exposición manteríase por espazo dun mes.

daría lugar a múltiples debates e consideracións, feitos estes que non farían senón que amplificar e dar a coñecer unha obra e un medio que doutra maneira poderían ter pasados desapercibidos.

Posibelmente influenciado pola cartelería da revolución chinesa e pola chamada estratexia do “detournement”⁸⁶ RP decide crear unha BD-mural que sirva asimesmo como amplificador da súa visión do mundo e poda chegar ao maior número de persoas. Unha BD á que ninguén debe permanecer indiferente, que remexa por dentro para provocar unha resposta externa á opresión que se está a padecer. Eliminando a tensión que a arte “cultura” mantiña cunha maioría de poboación non formada para a comprensión de estruturas artísticas, daría á luz, despois de innumerábeis sesións de traballo entrópico, 12 serigrafías sobre papel⁸⁷ de 86 por 86 centímetros cada unha.

Despois de estar exposta na Galería REDOR por espazo dun mes -do 7 de abril ao 5 de maio- a obra expúxose en Vigo, na Asociación Cultural López de Neira, en Valladolid, e nas exposicións colectivas de BDG xunto ao grupo Cómico do Castro, nos anos 1973 a 1975. Poucas para o espallamento masivo que tiña agardado Patiño da súa obra, e así o manifestou Alberto Corazón:

Deulle gran importancia a este cómic porque integraba todos estes elementos e ademais parecíalle que, como medio de expresión e de comunicación podía ter moitísimo interese. Por algunha razón que non lembro, confiaba moito en que houbese unha distribución en Galicia, en puntos clave, o que ía representar unha certa conmoción do mundillo artístico. Pero desraciadamente aquilo non se fixo. (Patiño 2000: 67)

A orixe da obra remóntase a 1965, cando RP escribe unha historia nunha folla , e que lle daría por sacar como un guión de cine mais que posteriormente pasaría a ser

86 Antón Patiño explica: “Tamén hai un precedente europeo a ter en conta que foi a utilización que facían os axitadores da chamada Internacional Situacionista de historietas gráficas convencionais para darlles a volta logo nunha instrumentalización subversiva. A estratexia do chamado *detournement*, darlle a volta a unha estrutura comunicativa estereotipada nas mensaxes da cultura de masas para substituír os “bocadillos” por textos con mensaxes revolucionarias”(2000: 70)

87 A primeira fíxose sobre uns taboleiros e as seguintes en papel a branco e negro, sendo coloreados posteriormente por RP, o que daría lugar a varias versións da mesma obra.

un guión de teatro, para finalmente ser convertido en BD ao observar que cada punto do guión correspondíase perfectamente cunha escea deste medio. O título era *O home que falaba arameo*⁸⁸ e, se ben o guión orixinal non varía substancialmente, si que aparece nese texto algunha pequena variación e máis algún apunte que aporta as claves para descifrar correctamente o sentido total da obra.

N'*O home que fala vegliota* nállase a persecución dun home que é acusado de falar nunha lingua prohibida, o vegliota⁸⁹ e onde todo tipo de estamentos represivos, dende xefes de estado até cidadáns de a pé inician unha cruenta cacería. Pepiño Manteiga, un oficinista que se dirixía ao traballo é quen, sen el mesmo coñecer o motivo desta cacería, de decidir rematar coa fuxida do home, converténdose así no gran “cazador” e no asasino ao que todos admiran. A partir dese intre Pepiño Manteiga percorre o mundo para participar en sucesivas eliminatorias para tentar proclamarse “asesiño maior da humanidade”. Unha vez acadado dito título escenifícase a unión entre o “asesiño maior” e o “gran sacerdote” nun baile final que todos os xefes de estado da “O.N.A” alí reunidos -agás un- acaban secundando. Namentres, o día xorde de novo e o home que falaba vegliota xace morto no chan.

A historia, que se inicia na vila de Chantada, non narra senón a persecución que está a sufrir o idioma galego, transmutado en vegliota para darlle unha condición alleante ao relato e sortear a censura. Sobresae no relato, non só a persecución dos estamentos oficiais, senón que son as propias persoas de a pé, os propios cidadáns, que no primeiro cadro delatan ao “traidor” e será un propio galego, un simple oficinista chamado Pepiño Manteiga quen acabe con el. Retrátase así o autoodio e a alienación presente en boa parte dos propios galegos, que son en gran medida os

88 Co título de *O home que falaba arameo* mais de distinto argumento tentou publicar RP unha segunda obra na mexicana revista *Vieiros* de Luís Soto, que non chegaría a ver a luz. En 1988 publicárase con este nome unha outra obra inacabada e acompañada dunha outra obra inédita de Marín e máis dunha reprodución de *O home que fala vegliota*, ademais de varios textos teóricos de RP (Harguindey, 1999: s/p).

89 O Vegliota é unha lingua romance extinta, variante septentrional do idioma Dálmata, falado na illa de Veglia. Acosado polo Croata e polo Véneto italiano, o Dálmata desapareceu da península no século XV, mais na illa de Veglia sobreviviu até 1898, data en que o derradeiro falante morreu (por mor dunha explosión accidental), no que se pode considerar un exemplo de resistencia lingüística.

culpábeis de que o idioma e a cultura estea a esmorecer.



Fig. 12 RP plantea un desconcertante mundo distópico onde todo está controlado e manipulado polo estado e os seus esbirros. Neste caso é a policía que advirte a nivel mundial o inicio da cacería. A estética empregada polo autor tanto nos globos como no texto sumarase ao grafismo redundando nesta idea distópica e abafante, e nos deixa observar as fortes influencias da ciencia-ficción como o *Fahrenheit 451* adaptada por François Truffaut ou as obras de Aldous Huxley e Geroge Orwell.

A subordinación destes cara aos poderes fácticos e a compracencia da igrexa nesta exterminación queda perfectamente reflectida no grotesco baile final entre Pepiño, xa convertido no maior asasino da humanidade, e o “gran sacerdote”.

RP pretendeu transmitir con esta obra unha mensaxe de auxilio, un “berro” amplificado que chegara a toda a poboación e puidera exercer o seu poder catártico e liberador a través da renovación da arte.

Para transmitir a sensación de desamparo e opresión que a obra contén, cómpre debullar ao lector-visualizador os varios elementos que transmiten ou amplifican dita angustia sen deixar de formar unha forte e firme unidade. Ditos elementos serían os seguintes:

- Un espazo distópico no que se desenvolve a acción. Patiño desenvolve a trama nun futuro opresivo no que o dominio da relixión, a policía e os gobernantes é máxima, e a maior parte da poboación permanece alienada e asume ese control como axeitado. Neste senso RP tivo as súas influencias nas grandes novelas da ciencia-ficción, como *1984* (1949) de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury ou *Un mundo feliz* de Aldous Huxley onde o control absoluto e a represión sobre as masas son unha constante e, sobre todo na obra de Huxley, o poder repesor conséguese mediante a dominación mental dos suxeitos que celebran o novo mundo creado. Con este espazo distópico non intenta senón concienciar do estado actual de cousas e retrotraerse aos tempos da súa propia infancia na posguerra, unha época na que “o home cazaba ao home” e que na obra é o eixo central.
- Dinamismo temporal e histórico. Como unha das características do medio da BD, RP consegue resolver en 12 cadriños -o que formaría a páxina prototípica da BD- unha historia dunha duración ampla mais indeterminada -poden ser anos. O texto sería o encargado por un lado, de narrar e explicar ao lector os acontecementos da historia, mentres que os debuxos vorticistas imprímennlle á visualización un efecto dinámico moi forte, aproveitando a

dimensión gráfica e a ampliación ou redución deste léxico nos cadriños para crear unha sensación de velocidade ou pausa narrativa, desorientando en ocasións ao espectador dentro dun caos temporal.

- Simbolismo agresivo. Cada personaxe que nos presenta posúe na historia un papel simbólico negativo -agresivo ou pasivo- determinante, que lle confire á obra unha gran unidade dramática. O protagonista, pese a non representar unha tipoloxía agresiva nen negativa -“había un home que era feliz malia falar vegliota”- a súa morte na metade do relato deixa sen esperanza dunha saída positiva ao lector abocando á historia a un trágico desenlace anticipado. Pepiño Manteiga sería o antagonista que, pese a non ter nada en contra do protagonista acaba coa súa vida pois ao estar escapando “por algo será” que o perseguen.

Baixo unha aparencia normal e cun nome incluso que tende ao ridículo, o antagonista acaba por se converter no “maior asasiño da humanidade”. Forte é a aparencia dos personaxes delatores do primeiro cadriño, os cales, en turba, presentan unha figura desgarrada en clara xestualidade de odio. Os xefes de estado e os “respeutivos asesiños nacionás” encabezan a cacería representando a tradición, a lei, os países novos⁹⁰, e o belicismo, que aparecería representado a través dun personaxe que porta o característico casco prusiano. Todos eles uniranse no seguinte cadro para formar un inmenso monstro dunha soa fauce e múltiples ollos, simbolizando así mil caras dun único fascismo. Tamén a característica figura do “tío Sam” que portando un cadáver aforcado mentres louva ao antagonista, representaría uns EEUU non intervencionistas contra a ditadura.

90 Aquí observamos unha referencia ao “Estado novo portugués”.



Fig. 13 *O home que fala vegliota*

- Debuxo vorticista. RP reflicte en cada un dos cadros ou cadriños o constante choque dun mundo caótico a través da ruptura das imaxes dos contrastes non harmónicos das cores e as angulacións extremas, ferintes que se misturan coas formas onduladas de carácter céltico e mesmo inspiradas nos petroglifos nunha mestura de pasado alleante e futuro distópico. O propio contraste de cores e sobre todo o emprego excesivo do vermello, sumado a unhas liñas cinéticas radicais que subliñan a violencia dos impactos e dos

movimentos, acaba por conformar todo un fondo de destrución e caos co que, pretende “noquear” a sensibilidade do espectador e abrir os sentidos deste cara á problemática que subxace no relato. As cadriños aparecen hipercondensadas -*horror vacui*-, as formas sobrepoñense e entrecrúzanse adquirindo os seres formas grotescas e sobrenaturais. Nel poden apreciarse as pegadas do expresionismo abstracto norteamericano -nomeadamente Jackson Pollock-, “atomizando” a obra, e facendo que a pintura “flúa” libremente como magma pola cadriño. Por medio da súa “arte outra” revísase o situacionismo e créase unha tensión constante dos debuxos fronte o marco que os acolle, realzando esa sensación angustiosa no espectador. Uxío Novoneyra chegaría a definir a RP como “o dono do caos”.

- Verbalidade extrema. Aínda que na BD o principal é a imaxe, o texto verbal tiña para Patiño unha gran importancia, e por iso escollía ben que era o que tiña que dicir por medio das palabras. N' *O home que fala vegliota* Patiño envolve o texto verbal nos globos e cartuchos seguindo as convencións do medio e adáptase ás expresións empregadas en cada momento, ao igual que a tipografía (feita a man) varía segundo a tensión narrativa. O texto enfatiza moito nas expresións de carácter exclamativo aumentando en tamaño segundo a intensidade, e xira arredor da idea do “asesiño” que pode ser todos os seres humanos ou da “cacería” que se produce, ademais de léxico de carácter mecanicista⁹¹ como “radar”, “avións” e de países inventados como “Cornugal” e “Protesia”⁹² que coexisten con outros reais. O texto sèrvelle como hipérbole do debuxo, é dicir que amplifica o impacto visual que nos produce o debuxo con toda unha verbalidade extrema cunha forza expresiva así como cunha forza visual do propio estilo caligráfico.

Coa obra *O home que falaba vegliota* RP consegue revolucionar o panorama

91 Moi na liña do futurismo literario.

92 No guión orixinal eran Portugal e Exipto.

galego facendo que a BD entre na cultura galega pola porta grande da nosa historia principalmente por tres aportacións revolucionarias:

- Revolución artística: RP conseguiu conxugar na BD as expresións propias do medio coas tendencias artísticas máis vangardistas do momento e as estruturas propias da nosa arte milenaria⁹³, seguindo o seu propósito de actualización da arte herdada dos devanceiros, elevando a arte galega a un cénit dentro do eido artístico que aínda fica a día de hoxe curto no seu recoñecemento.
- Revolución social e política: aínda en periodo ditatorial, RP, seguindo o seu ideario de defensa a ultranza da lingua, cultura e dignidade da Galiza, elabora unha obra en galego onde por medio dunha estrutura simbólica fai unha crítica radical ao réxime imperante e aos propios galegos que desprezan a súa propia terra e colaboran con dito réxime.
- Revolución cultural: nunha época onde as inquedanzas políticas e culturais comezaban a agromar en consonancia coa enfermidade xa terminal do réxime franquista, a obra de RP supuxo un altofalante cultural que espertou na mocidade galega un novo referente a seguir nos diferentes campos culturais.

2.4 2 viaxes. O primeiro álbum de BDG.

A comezos dos anos setenta, RP seguía na súa teima de crear, fomentar e espallar a cultura galega por todos os recunchos do país. É así que coa axuda de Cesar Arias

⁹³ Respecto disto son clarificadoras as súas palabras no xornal *La Noche* do 7 de marzo de 1960: “E tamén para amosar a existencia dunha xuventude galega que quere incorporar a tradición ancestral da nosa terra ao proceso cultural de hoxe [...] e que, fundíndose en raíces mais profundas, nos petroglifos das laxes, nas esvásticas dos castros, na dor dunha vida que se desfai, buscan unha solución estética para a Galiza de 1960.”

impulsaría unha segunda fase do anteriormente desaparecido grupo Brais Pinto coa intención de publicar diferentes obras a través dun selo editorial do mesmo nome. Froito disto, e máis da unión persoal e artística que mantiña unidos a RP e a XM, saíría á luz o que sería o primeiro álbum de BDG: *2 viaxes*.

Lanzarse á edición dun álbum de BD en galego era un feito sen precedentes na nosa terra e unha aposta arriscada no económico. Esta dificultade na edición de material sería, por exemplo, un dos motivantes que levaría a RP a amosar o seu “vegliota” en exposición, ao eliminar as trabas editoriais e chegar directamente ao público -que sería outro dos motivos, o acceso á poboación. Mais o impacto e a boa acollida que tiveran as obras dos dous integrantes de *Fusquenlla* animaríalos a proseguir na súa teima de dotar a Galiza dunha BD con características de seu. Unha BD en galego e que reflicta os problemas dos galegos e, aínda máis, que cree unha conciencia nacional que os esperte dese “longo sono” no que semellan estar sumidos.

Despois dun longo e laborioso traballo, en 1975 sae ao prelo *2 Viaxes*, o primeiro álbum de BD en galego. A orixe de ditas historias non responde a un proxecto preparado e organizado, senón que xa baixo o proxecto persoal que cada un tiñan en mente, decídense a unir as dúas historias nun só álbum -economicamente máis rendíbel- ao que logo RP lle poría o título con que o coñecemos. É importante subliñar as características que presenta o libro, pois é definitorio da liña que no eido da BD se estaba a crear, e que marcaría o territorio que os novos autores absorberían para a súa futura realización como artistas, e, asimesmo, marcaría as obras que continuarían a *2 Viaxes*. Se ben, co avanza do tempo isto derivaría igualmente nunha dispersión artística, temática e mesmo nunha certa “desculturización” dalgúns autores e que serían o resultado dun mercado plural e aberto e dun abano crecente de autores en busca da súa deriva artística, que nunca -cremos- debería ter sido homoxeneizante⁹⁴. Primeiramente, sobresaí o feito de ser unha obra non adscrita a ningunha editorial potente -ou incluso de mediana

94 No senso en que cremos que escolas como a Valenciana, tiveron un forte carácter homoxeneizante que minguaron a capacidade expresiva dos autores e acabou por extinguirse ao esgotar o medio e os recursos expresivos.

implantación- senón que foi sacada polo esforzo dos dous autores que baixo o selo propio e refundado de Brais Pinto puxeron o tempo e os cartos para dotar á cultura galega da súa primeira expresión de BD en formato álbum, e así enmarcalo no panorama emerxente desta arte a nivel estatal e internacional. O segundo feito que sobresaé é que non se trata dunha soa obra, senón que se compón de dúas obras distintas, que a pesar de ter a temática e o compromiso en común, sinalan dúas maneiras de ollar para os problemas da nosa terra e dúas maneiras de transmitilo gráfica e textualmente aos lectores. Así temos unha unidade en canto ao proxecto común da arte e do compromiso social, mais mantendo o esencial, que é a individualidade do artista na creación para facer cadansúa obra, persoal, mais de todos e para todos.

RP deixa claro no prólogo do álbum que entre as intencións dos dous autores, está a perpetuación da milenaria arte galega, da que son herdeiros e que aspiran a transformala nunha arte moderna e innovadora, así como ofrecer, lonxe do consumismo do hiperdesenvolvemento, unha “imaxe da pintura e do máis inxel arte popular”.

2.4.1 O relato 2 *Viaxes*.

Na “viaxe” de XM, o *Longo camiño de volta dende as estrelas*, nárrasenos a historia dun planeta maldito, Arbolicia, cuxos habitantes son cotizados como escravos polo que gran parte da poboación vive baixo este xugo, namentres o resto vive oculta entre a natureza, para evitar ser capturada polos feirantes de escravos. Reunidos para afrontar os seus problemas, os habitantes fuxidos de Arboricia confían a súa salvación á consecución de riquezas que lles dea o poder suficiente para enfrontarse aos inimigos.

Tras o fracaso das naves enviadas, só lles resta solicitar a axuda do capitán Zelta, un heroe xa retirado e que consideran a súa única esperanza.



Fig. 14. XM consegue transmitir no seu relato a alienación á que é sometido o protagonista por medio de impactantes escenas dotadas dunha gran beleza formal onde, como é habitual nel, a narración prosegue por medio de cadradiños insertados noutros elementos, neste caso no reflexo dos lentes do protagonista cuxa faciana, cunha expresión hiperbólica, explicita acertadamente a sensación de asombro ante os tesouros que contempla.

Despois de superar numerosas dificultades consegue chegar até os mesmos miolos do universo, un ser con tentáculos que controla aos habitantes a través do sinal da televisión. Superada esta proba, o capitán Zelta chega até un planeta moi semellante ao de Arboricia, onde é recibido coma un heroe. Nese novo planeta posúen todas as riquezas que un poida imaxinar, e o protagonista queda engaiolado por todo o que se lle está a ofrecer, esquecendo a súa tarefa principal. Transcorridos moitos anos, Zelta decátase que abandonou á súa sorte o planeta Arboricia. Inmediatamente organiza unha viaxe con todo o necesario para axudar ao seu planeta orixinario. Mais cando chega xa é tarde, os habitantes aparecen formando unha grotesca fraga de árbores humanas nos que a expresión do temor se albisca nas súas facianas.

XM enfróntase de novo ao problema máis acusado de Galiza: a pobreza e a emigración, baseándose para iso no *Viaxe ao país dos ananos* de Celso Emilio Ferreiro, -tal e como sinala Breixo Harguindey, (1999: s/p). En Arboricia, evidente trasunto de Galiza, XM plasma unha terra fértil, frondosa, mais onde uns poucos levan o diñeiro grazas á explotación da maioría dos habitantes, nunha clara alusión ao sistema capitalista e a un empresariado que non dubida en explotar aos conxéneres con tal de aumentar os beneficios. Reflictese tamén como o feito de os galegos estar ben considerados como traballadores -man eficiente e barata-, afonda na marcha e na maior explotación das nosas xentes. Da outra banda, o capitán Zelta representaría a esa parte triunfal da emigración que, alienado polo éxito e a fortuna, rapidamente esquece o lugar de onde procede e pouco ou nada lle importa o futuro do seu país. Como nas xa analizadas historietas do “ciclo da fame” XM segue a demostrar a fonda preocupación polos negativos aconteceres de Galiza e denuncia nun ton pesimista as actitudes dunha poboación que impide que o país saia adiante.

A outra “viaxe” deste álbum, é o de Reimundo Patiño, e leva por título *Saga de Torna no Tempo*.

No primeiro dos cinco capítulos que compoñen a historia, Torna no Tempo, que é o nome do protagonista desta segunda historia do álbum, tras amosar o seu pesar

polo desenvolvemento económico, a emigración ou a perda da fala na súa terra, experimenta como do seu interior aparece unha estraña figura con forma de ollal. Esta figura é o Dr. OHL, un ser dunha civilización futura que, tras voltar ao seu lugar de orixe decide continuar a investigar a civilización galega, á que califica como presa do medo e do egoísmo das posesións. Así averigua que os emigrantes galegos foran exterminados masivamente nos distintos países nos que se atopaban, e que Galiza, tras ficar despoboadada por mor da emigración fora vendida a unha inmobiliaria. Os galegos, espallados arredor do mundo realizan unha xuntanza mundial á fin de salvarse. Deciden tras anos de extenuantes e violentos debates enviar tres naves: a Espranza, Devalar e Saudade.

O segundo capítulo correspondería á historia da nave Espranza, encargada de transportar a memoria colectiva e a individual, ademais dun óvulo e un espermatozoide de cada un dos galegos. A nave non pode ter peor fin e estoupa cando ao achegarse a un planeta semellante a Galiza, o seu sol estoupa, ficando toda “espranza derramada”.

O terceiro capítulo narra a historia da nave Devalar, encargada de viaxar polo tempo en busca do intre axeitado para asentar a nova civilización. Despois de observar toda a violencia á que foi sometida Galiza a través dos séculos, catástrofe nuclear futura incluída. Chegan finalmente até a cidade da Coruña no ano 2900, onde, os seus habitantes, ao confundir o tripulante cun seareiro do Celta de Vigo danlle morte. Pouco despois serán os vigueses en resposta os que en efecto ataquen Coruña, ficando todos os combatentes mortos, e con eles todos os galegos.

A cuarta parte é a historia da nave Saudade. Os seus tripulantes, co paso do tempo que dura a viaxe, van evolucionando até formar a primeira civilización galáctica, da que o Dr. OHL acaba descubriendo que é descendente. Cando estes novos seres evoluídos dos galegos deciden voltar a Galiza, poboada pola poesía e a comprensión, ollan que os habitantes da terra teñen brazos e pernas, e que distan moito de ser coma eles. Tomados coma monstros, os galácticos galegos acaban por destruír a todos os habitantes e desinfectar todo o planeta.

No quinto e definitivo capítulo o Dr. OHL transmite os datos recollidos na

investigación nunha reunión, tras o cal é condeado por perxuro e blasfemo, polo que é castigado a vivir de novo no corpo de Torna no Tempo, que volve sentir unha estraña sensación dentro do seu corpo.

2.4.2 Análise e interpretación.

A pesar de ser concebidos baixo a independencia artística de cada un dos autores, os dous relatos gráficos contidos no álbum posúen un nexo narrativo moi semellante, mais que non nos é estraño sabendo que ambos os dous autores eran moi amigos e compartían todo o material de referencia que lles caía nas mans: filmes, cómics, literatura etc... polo que as súas influencias e a súa visión artística compartía un certo espectro común, independentemente do estilo persoal de cada un. Neste senso cómpre subliñar o gusto polas novelas de ciencia-ficción que tiñan tanto Patiño como Marín: Philip K. Dick, Aldous Huxley, George Orwell ou xa, máis cercanos ao terror, Lovecraft. Por iso non é de estrañar que ambos relatos -non sexan os únicos- pertencen ao xénero da ficción científica.⁹⁵ E máis aínda sabendo que era o xénero predilecto na época para o medio da BD: Moebius ou Druillet estabarian a crear nestes anos as obras de referencia para a novena arte no xénero da “sci-fi” como xa viña pasando anos antes na literatura e no cine. Sería precisamente unha das obras de Druillet a que tería unha gran influencia nos dous autores á hora de visualizar e proxectar os seus respectivos relatos gráficos: *As 6 viaxes de Lone Sloane*. Con el teñen en común a disposición dunha búsqueda, dunha cruel viaxe estelar chea de miseria e destrución. Se Druillet quixo plasmar a búsqueda dunha terra arrebatada polos deuses, nas historias de XM e RP a busca da terra prometida débese á propia corruptela humana, despoxándose así do misticismo de Druillet. Nas dúas obras dos galegos atácase á condición miserábel do ser humano en xeral, e á propia mutilación e explotación a que os galegos nos sometemos. Unha visión dura, triste e descarnada que explicaría Patiño da seguinte

⁹⁵ Segundo di XM non houbo ningún acordo para facer dúas historias de determinada temática ou xénero, senón que “eu fixen a miña historia partindo doutra que xa levaba tempo pensando, Patiño, coido que o mesmo”. (EP, xaneiro 2014).

maneira:

Nós fomos excesivamente pesimistas adrede, un espello deformante, as contradicións radicalizadas pra poder denuncialas millor.

Momentáneamente son unhas mensaxes de urxencia, xa farei outras cousas, pro agora hai uns perigos (destrución ecolóxica, emigración, dependencia colonial, etc.) que me impiden facelo. (en Sánchez Pereiro, X.M., 1977: 31)

Con isto, os cruentos desenlaces das dúas historias, desaparición dos habitantes de Arboricia e fracaso e morte das expedicións das naves Espranza, Saudade e Devalar, e mais de todos os habitantes de Galiza, non responde a un pesimismo dos autores expresado na fin da nosa existencia, condeados pola nosa propia ruindade, senón que é unha chamada de atención amplificada, onde o lector poida observar uns feitos dos que, rapidamente, extrapolará o devir social e cultural do seu momento, adquirindo unha postura ao respecto. O pesimismo deformante conforma para RP a maneira máis eficaz de transmitir á sociedade ás carencias, as inxustizas, e a necesidade de erguerse contra un futuro devastador antes de que este suceda dunha maneira irreversíbel.

Así respondía RP tamén ás palabras que Carlos Casares deixara escritas na súa sección de *La Voz de Galicia* “A ledicia de ler” (1975, 9 febreiro) onde arredor da lectura de *2 Viaxes* acúsao nomeadamente de elaborar unha historia pouco “cult”, ao carecer de contención expresiva e ser eminentemente directa, así como de caer na demagogia ao pretender chegar a todo tipo de público.

Tanto XM como RP desenvolven en cadansúa narración a súa proxección de galegos que se senten estranxeiros no seu propio país, observadores da perda de identidade, de valores e de espírito de superación das problemáticas que afunde aos poucos a Galiza, unha terra que após séculos de “centralismo deformante” en palabras de Antón Patiño, non é recoñecida polos seus propios habitantes. É por iso que os dous autores vense na obriga de aplicar un espectro inverso á hora de espallar ese sentimento: a través dunha Galiza cun tempo e lugar deformados

plantea uns acontecementos que se escapan á realidade cotiá para que sexa o propio lector quen atope esa verdadeira realidade que non é capaz de ver no día a día, porque, como se dun cadro se tratase, a realidade ás veces ten que se ver cun certo prisma de distanciamento para ser comprendida na totalidade. Así este “estrañamento” ao que se somete o lector sería duplo: por unha banda teríamos o estrañamento producido por un tempo e lugar distópico e por outra banda o do propio medio da BD, en base a que “la utilización del signo icónico ya supone un extrañamiento respecto a la comunicación usual” (Muro 2004: 34).

Por medio do convencionalismo do xénero científico a emigración, o capitalismo alienante, o complexo de autodestrutivo e localista ou a industrialización desenfreada aparecen reflectidos baixo o manto das viaxes intergalácticas e as loitas entre seres de diferentes tempos e lugares, mais na realidade só representa a unha mesma xente e a unha mesma cultura, a galega.

Outro dos puntos tratados en *2 Viaxes* responde ao da Galiza emigrada ao longo dos séculos, tanto a emigración exterior cara as américas ou Europa, como a interior cara as urbes galegas, o que estaba a provocar cada vez máis o drástico despoboamento do rural, deixando aldeas enteiras baleiras, como pequenos planetas pantasma que agardan ser descubertos de novo por alguén para ser habitados. Aldeas cun pasado e cunha historia nas que aínda se pode percibir a vida anterior da que dispuxo. e así o mencionaba RP na mesa redonda que sobre a BDG celebrárase canda a mostra de Cómic Galego do Facho e marzo de 1975: “O libro derívase d'un viaxe meu a unha aldea, donde nacín, que xa non tiña xente e a pouca que había non me conocía siquera. (*La Voz de Galicia*, 2 marzo 1975, p.12).

A nivel gráfico é onde máis diferenzas podemos atopar entre estes dous autores, sen que implique, como imos ver, que dentro destas concepcións artísticas non haxa puntos en común. Os dous presentan unha estética vangardista -e mesmo *underground*, como teñen sido definidos- e totalmente “autosuficiente” ao non poder ser encadrados claramente baixo a influencia de ningún outro autor de BD⁹⁶.

96 Aínda que si atopamos certos trazos ou motivos que os acercan a outras obras e/ou autores, o seu estilo é totalmente innovador. Xa neste senso XM sempre afirmou non seguir a ninguén e proclamarse autodidacta.



Fig 15. Na viaxe épica que elabora RP, realízase un chamamento aos galegos a se erguer e reaccionar perante os novos retos que se lle acometen. Coma se dun bardo se tratase, recolle o herdo doutros guieiros como Eduardo Pondal, Francisco Añón, ou Ramón Cabanillas que exhortaban por medio dos seus poemas ao pobo galego a encamiñar o seu propio destino. Así, n'*As dúas viaxes*, o achádego dun planeta semellante a Galiza simboliza o inicio dunha nova era para o pobo galego que ten a oportunidade de reencamiñar a súa historia.

Porén, o seu vangardismo e a súa aposta estética estarían sementadas na cultura e nas formas galegas.

Os personaxes de XM recollerían as formas pétreas na estela dos mestres canteiros, así como nos cruceiros e as rochas⁹⁷ fundíndoos cunha estética mecanicista, creando así unha dicotomía velocidade-estatismo, que representaría a tensión que o progreso, entendido como unha sobremecanización da vida e do traballo, provoca no eido cultural e social.

XM presentaría así no relato unha estrutura epopéica por medio dos cadriños-páxina ou “pranchas”, é dicir, duns únicos cadriños que ocuparían unha páxina formando un todo, un conxunto, podendo atopar dentro delas un ou varios planos e incluso unha secuencia enteira. Así mesmo, a utilización da propia estrutura-marco dos cadriños como reforzo simbólico ou como reforzo da narración que está a transmitir, multiplica a dimensión narrativa e estética, creando no lector en ocasións un xogo de desenmascaramento do universo presentado, e que, xunto o hábil manexo das imaxes e as perspectivas, profundizan e realzan a desorde social que tenta transmitir na súa obra.

O grafismo de RP, pola súa banda, comprime todo o universo simbólico nunha amálgama labiríntica de sabedoría ancestral. As páxinas non presentan nunca a mesma forma, cada unha posúe unhas características únicas que pretender transmitir a enerxía contida na narración da que é partícipe. Por unha banda elaboraría varias páxinas-cadriño, que coa magnificencia dos cadros pictóricos presentan momentos esenciais da narración e lugares clave detendo así a velocidade narrativa e obrigando ao lector-observador a deterse reflexivamente sobre o plano tomado e o pensamento que se transloce a través del.

97 Siro López diría, a respecto dos debuxos de XM, que a través das figuras de Castelao -collidas á súa vez da caricatura modernista alemá- dotaría os seus personaxes “dunha forza e solidez que fan recordar o mellor das nosas artes románica e barroca. Os seus personaxes teñen aparencia granítica polo tratamento gráfico e polo hieratismo, pola fixación das actitudes e a carencia absoluta de movemento. Son figuras dos pórticos e tímpanos catedralicios, axeitadas ás cadriños actuais e, como aquelas, admirables en calquera tempo” (López 1997: 18).



Fig 16. N'O longo camiño de volta dende as estrelas XM configura as páxinas coma un todo, cunha estrutura simbólica plena. Neste caso o conxunto aparece dividido en tres cadríños que estarían a formar un reloxo de area, co que se nos estaría indicando o paso do tempo que está a acontecer mentres o personaxe principal prosegue na súa aventura. Con isto, suprímense os habituais marcadores do paso do tempo⁹⁸ dinamizando a narración, conseguindo unha dimensión gráfica e unha imaxe de bela factura.

98 Habitualmente inserido en cartuchos explicatorios, inda que tamén con iconografía como o paso das estacións do ano, follas do calendario caendo ou a mesma saída e posta do sol.

Do mesmo xeito empréganse estas páxinas-cadriño como presentación das diferentes partes que compoñen a *Saga de Torna no Tempo*, conferíndolles unha maior autonomía e realzando a importancia de cada unha na conformación da historia final. A maioría das pranchas están formadas por cadriños distintos en forma e tamaño, non existindo dous iguais e en moitos casos non forman estruturas paralelas ou harmónicas, senón que semellan chocar e transgredirse uns a outros. Os cadriños conforman cadanseu espello que reflicte as vivencias e desgrazas do pobo galego -unha especie de pobo xudeu asoballado durante séculos-, mais un espello que RP esgaza, adoptando formas distintas, irrepetíbeis e deformadoras de vez conformando así a esgazada historia de Galiza. A través desta distribución, créase un marco caótico e desesperanzador que sumerxe ao espectador nun *totum revolutum* que reflicten as diferentes historias, adquirindo os distintos cadriños, polo tanto, un carácter dramático en si mesmo.

Dentro destes marcos os propios personaxes e as distintas paisaxes conteñen un “magma” de espirais, de lazos célticos e unha infinidade de materiais simbólicos que transmiten ao espectador toda unha xenealoxía artística, fundindo a través da mesma o futuro distópico no que nos atopamos coa nosa herdanza ancestral: trisqueis, espirais, cruces, miniaturas inspiradas no libro de Kells, e todo tipo de formas petroglíficas coas que o autor recrea unha historia dentro da propia historia. Créase, desta maneira dúas personaxes-concepto ao longo da historia: por unha banda Dr. OHL, coa característica forma de “ollal” (Patiño redunda nesta figura en gran parte das súas obras) que para Ferrín significaría a infancia perdida e o mapa familiar, o lugar de encontro cos seres queridos absorbido polo materia urbanística da súa cidade de orixe, e que comparte escena con todo tipo de formas embrionarias. Do outro lado as personaxes humanas como figuras-totem, deformantes e inzados de elementos simbólicos ao igual que os propios cadriños, confirmando así o “horror vacui” en toda a viaxe.



Fig. 17. A figura do “ollal” así como as figuras “celulares” converteronse en características da obra de RP. Cómpre observar tamén a saturación á que levaba cada unha das cadriños, inzadas de todo tipo de figuras e así mesmo a conformación única de cada unha destas cadriños onde formas angulares chocan co outras angulares, aumentando a sensación de caos pretendido polo autor.

É de subliñar tamén o uso autorreferencial que se emprega cando, por exemplo na páxina 62⁹⁹, nos catro cadriños rectangulares e verticais que presentan un “raccord ”¹⁰⁰, un dos personaxes tenta fuxir do cadriño abríndose paso pola parte superior do mesmo para logo correr por riba dos mesmos e lanzarse ao baleiro no espazo en branco deixado no lateral dereito da páxina. Transgrédese, con esta ruptura da fronteira espacial do cadriño, non só este propio marco establecido, senón que se racha con el o marco social no que se ve apreixado. Este emprego significativo de “metacómic” en base á autoconsciencia da convencionalidade do medio, transmítese máis significativamente ao lector cando ao final da páxina se lle pide que imaxine “15 páxinas máis. Por favor” de escenas de liortas entre os personaxes, dando a entender que non ten folgos nin gañas de seguir con este excesivo debate.

Dentro de todo este aparente caos, RP consegue crear unha estrutura orgánica, onde as páxinas terían unha vida propia e iríanse transformando ao longo da historia, ao igual que os acontecementos: nacen para desintegrarse e voltar a renacer nunha espiral infinda, o eterno labirinto no que os homes e, nomeadamente os galegos se atopan no inexorábel curso da historia.

Con esta obra acadaríase unha chamada de atención sobre as consecuencias dos actos dos propios galegos para coa súa terra e cultura.

XM e RP fixeron unha obra para disfrutar e para pensar que, se ben lle agardaba unha continuación xa cun remate esperanzador, como semella ocorrer nas súas historias, esta viaxe non chegaría a bo porto.

Desta maneira os autores de *Fusquenlla* conseguiron iniciar este camiño da BDG por todo o alto, cun traballo minucioso, digno dos máis precisos artesáns galegos -así vían eles o seu oficio, creando un universo gráfico singular, único e até o momento irrepetíbel que os situou na vangarda do grafismo, dotándoo dun contido narrativo, histórico, cultural e edificante.

99 Vid. Fig. 18.

100 Continuidade espacial, de movemento ou de acción entre cadriños.



Fig. 18 O “raccord” na secuenciación dos cadríños e a autoreferencialidade ao medio da BD, queda de manifesto nesta prancha na que os propios personaxes foxen dos cadríños e o narrador interpela directamente ao espectador na propia construción da historia, para que el mesmo complete uns acontecementos presupostos nun pacto ficcional autor-lector. A ruptura do marco do cadríño simboliza a negación de calquera estrutura demarcada, no artístico e tamén no social e político.

2.4.3 Presentación e difusión

Como parte dunha arte aínda marxinal e que estaba aínda a dar os seus primeiros pasos, as canles de difusión do álbum *2 viaxes* antollábanse complicadas, máis aínda se temos en conta que a editora *Brais pinto gráfica*, formada polos mesmos autores, non posuía unha canle de distribución máis aló que as librerías ás que eran asíduos, os amigos e coñecidos e máis algún espazo cultural no que colaboraban como podía ser a galería REDOR de Madrid e os seus integrantes.

Porén, o despegue que estaba a ter a BD deixárase notar nos medios de dar a coñecer a obra. Un deles sería por exemplo a publicación nas revistas de carácter contracultural como foi o caso da revista *Star*¹⁰¹, que no seu número 14 presentaría o primeiro cómic unitario de Javier Mariscal, *A valenciaa*, e así mesmo, darían conta da saída próxima do álbum de XM e RP -posibelmente a noticia da publicación fora enviada polo propio RP á revista. Nela sinálase o auxo do “pluralismo lingüístico” que dende os “diversos países” de “nuestra Celtiberia Madre” se está a cultivar.¹⁰²

Márcase así como a obra dos autores galegos se está a configurar como unha das pioneiras -por canto a BD e no uso dunha lingua estatal distinta do castelán- xunto coas obras que dende a vertente mediterránea se estaban a poñer en marcha. Demóstrase ademais que, aínda que feble, si que existía certo coñecemento do que se estaba a facer en distintos puntos da península, e que os camiños deste novo rumbo da BD non estaban a ser moi distantes no plano programático e crítico.

Outro acto de difusión da obra destes autores sería a presentación celebrada na *Mostra de cómic galego da Cruña en homenaxe a Castelao*¹⁰³.

Nesta mostra de BD organizada pola *A.C O Facho* entre febreiro e marzo de 1975, xa se facía eco no díptico da mostra da presentación do libro *As 2 viaxes* a cargo dos autores, ao que seguirá unha mesa redonda “encol do cómic galego”.

101 Publicada en Barcelona entre 1974 e 1980, dedicábase á publicación de historietas de autores estatais ou internacionais, mais tamén contiña artigos sobre diversos aspectos da contracultura do momento.

102 Vid. Fig.19.

103 Vid. 3.3.4.3.



Fig. 19 Breve referencia a 2 viaxes na revista *Star*.

Dita presentación, na que se deu conta dos contidos da obra, foi tamén recollida polos medios de comunicación feito que tamén puido supoñer un chanzo publicitario máis no proceso de achegamento da existencia da obra ao público.

Son ante todo, fitos salientábeis para unha obra que, pertencendo a un duplo eixo marxinal, -o da BD e o da escrita en galego-, estaba *a priori* relegada á máis absoluta opacidade publicitaria, e que ben dende revistas tamén de carácter contracultural como *Star* ou ben por medio do propio movemento cultural que en torno da BD se estaba a levar a cabo -co GC, as asociacións e a intelectualidade que o apoiaba en xeral- conseguiu, aínda que só fose en certos círcos, darse a coñecer.

2.5 O álbum *Ratas*.

O 20 de febreiro de 1977¹⁰⁴ XM daría ao prelo o que sería o seu segundo álbum de BD, dous anos despois do xa visto 2 *Viaxes* xunto con RP. Nesta ocasión publicaría en solitario unha BD conformada por 80 pranchas -unhas 40 follas en total-, que recollerían un vasto e elaborado traballo realizado dende dous anos antes. A editorial coa que vería a luz, *Tres, catorce, diecisiete*¹⁰⁵ sería a formada por, entre outros, o propio XM e RP. Non sería, porén, unha editorial radicada na nosa terra, senón que sería a expresión emigrante destes dous artistas que estaban a vivir en Madrid. Así pois, coa mentalidade de distribuír por esta cidade a súa obra, tomaríase a decisión de publicar o seu álbum en castelán, a pesar que este fora pensado e redactado na nosa lingua. Sobre este aspecto, e sobre os motivos da inclusión da obra dentro do catálogo especializado en BD desta editorial, *COMIX 3-14-17* deixaría plasmado RP na súa introdución de *Ratas*:

Explicamos aquí su inclusión en la colección que TRES CATORCE DIECISIETE dedica a la Historieta experimental. Los montajes, la compaginación de viñetas, etc... tienen la suficiente calidad como para hacer innecesarias esta líneas. Queda Marín pues con sus hombres de maletas emigrantes, con sus pies destruidores. Con su mundo que es trasposición de un mundo sufrido y real.

Mirad a Xaquín Marín, dibujante en gallego que publica esta obra -escrita en gallego- en castellano. Mirad la obra de un artista popular de una Galicia en llamas. (Patiño. R. 1977: s/p)

Como observamos, quíxose deixar constancia explícita, non só da calidade do autor en cuestión, senón tamén da lingua orixinal na que se fixo, a lingua galega, no que, lembremos, era xa un acto de gran vontade cultural e política nos anos nos que nos atopamos. Porén, como autor emigrado desa Galiza “en chamás”, Marín tiña que ceder ante as exixencias ás que a vida o estaba a someter. Teríamos que agardar, pois, case trinta anos para que unha editorial puidese sacar adiante o álbum

¹⁰⁴Tomamos como referencia a data coa que asina a súa introdución ao álbum RP.

¹⁰⁵Vid. Punto 2.6.2

Ratas co seu texto -coa redacción orixinal- en galego. Sería *Edicións Embora* quen homenaxeara en 2006, esta obra pioneira da nosa BD cunha fermosa edición. Aínda que sendo a nosa obra de referencia a publicada en castelán en 1977, tomaremos os textos -os orixinais de 1977, como xa dixemos- en galego, da edición do 2006¹⁰⁶.

Resumo

Tras unha longa expedición e descuberta pola “Galaxia 33” o astronauta encargado de dita misión voltará á Terra, dende onde levan tempo sen contestarlle ás súas mensaxes. Tras anguriosas chamadas o protagonista aterra a súa nave, descubriendo que ninguén foi a recibilo. Preocupado polo que lle puidera suceder á especie humana -consciente de que na Terra o tempo avanzara moito máis velozmente que no espazo exterior-, decide ir na procura de vida terrestre. Ao observar unha rede de vías de comunicación, recobra a esperanza de atopar vida, mais quedará durmido a causa dunha estraña néboa. Cando esperta atopa ante si unha cidade na que decide entrar. Rapidamente dáse conta que a cidade esta construída con anacos de pezas de máquinas. O protagonista segue sen atopar a ninguén até que escoita un ruído que decide investigar. Este ruído procede dunha grande máquina feita con partes humanas que o descubre e se dirixe cara a el. Na súa fuxida unha man faille acenos e posteriormente é conducido a un mundo subterráneo. Unha vez alí dase conta que os seres que habitan baixo terra son ratas. Estas, que estaba a agardar a súa chegada explicaranlle o que sucedeu no planeta terra dende que o astronauta marchou: a necesidade dos homes de crear cada vez máquina máis perfectas que fixeran o seu traballo, levounos a crear unha mestura de humanos e máquinas. Estas, unha vez conseguiron pensar por si mesmas faríanse donas en pouco tempo das cidades, comezando así a destrución da Terra e da humanidade.

106 Se ben esta sería a única variación que existiría entre unha e outra edición en canto á historia de XM. A edición do 2006 incorporaría unha nova capa e contracapa, así como unha introdución de Miguelanxo Prado á que faremos alusión neste traballo.



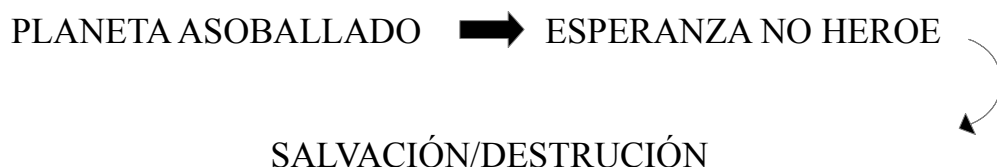
Fig. 20 En *Ratas* nárrese a destrución da Terra por parte de maquinas creadas polo home, e, como un humano, chegado dunha misión espacial, ten que liderar unha especie de humanos e ratas para acabar co reinado destas máquinas.

Os homes tiveron que fuxir e refuxiarse en buratos, onde se atoparían con ratas xigantes. Co tempo, da unión das dúas razas saería unha nova que, dende entón, leva loitando incansabelmente contra as máquinas. Porén, as súas limitacións de cerebro non lles permitían gañar nas batallas ás máquinas e só lles quedaba agardar a chegada dun humano coa intelixencia suficiente para guialos á victoria. Ese non sería outro que o noso sorprendido protagonista. Finalmente, decídese a liderar a revolta das ratas, atopando ao pouco que destruír as engranaxes das máquinas será a solución para derrotalas. Libradas varias batallas, as máquinas son derrotadas e o protagonista convértese no heroe agardado. Despois do xúbilo comeza a reconstrución da Terra, moi semellante á destruída polas máquinas. Até que un día, as ratas conseguen facer un enxeño mecánico que anda...

2.5.1 Análise e interpretación.

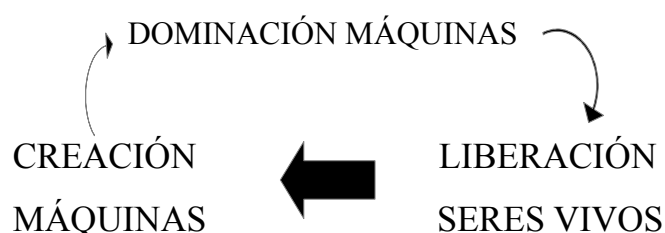
Temática e significación

XM seguirá co ronsel deixado tras da obra *O longo camiño de volta dende as estrelas* e se adentrará de novo na temática da ficción científica para expoñer o seu ideario e o seu compromiso coa arte e co pobo. Se no anterior relato era *Arbolicia*, un planeta que precisaba salvarse, quen mandaba un heroe cara ao universo en busca dunha salvación, nesta ocasión será o heroe quen veña dende o propio universo e o convirtan en salvador dunha Terra asoballada. Desta maneira nos dous relatos teremos un eixo similar:



Se en *2 Viaxes*, o heroe convertírase, polo seu egoísmo materialista, nun antiheroe que condenaría aos habitantes de *Arbolicia* a unha condea perpetua e á

súa destrución como pobo, en *Ratas* o heroe si que exercerá como tal, levando aos habitantes/ratas da Terra, cara a unha salvación inicial. E decimos inicial porque, se ben conseguen acabar coa tiranía das máquinas, o restablecemento na Terra do modo de vida capitalista remata coa elaboración por parte das ratas dun novo enxeño mecánico, co que teríamos unha estrutura circular que nos levaría de novo á destrución da Terra:



Así, desta volta sería o propio pobo o “antiheroe” ao ser a súa sociedade, alienada polo capitalismo e as ansias industrializadores e de progreso desmedido o que o levaría á súa propia destrución dunha maneira cíclica.

Desta maneira o autor volta tomar parte como un moderno bardo do seu pobo que considera necesario transmitirle a este os perigos que subxacen na sociedade indus-trializadora na que viven e que o trasladará á propia perda da súa humanidade, é dicir, á súa desaparición como ser e como pobo. Así dentro desta idea agóchase non só unha desintegración humana en xeral, senón que este planeta terra non sería outro que a propia Galiza, cuxos habitantes, os galegos, corren o risco de ver desaparecer a súa propia identidade en favor dun suposto progreso que, en definitiva, só suporía a dominación deles mesmos pola maquinaria industrial dese progreso, é dicir, polo capitalismo.

Sería, pois, esta crítica ao sistema capitalista, alienante e deshumanizador, a temática recorrente e esencial ao longo de toda a produción de XM, xa sexa por medio das tiras, de pranchas soltas ou das historias longas como a que estamos a ver.



Fig. 21 En *Ratas* preséntase un futuro distópico onde as máquinas destruíron a Terra e relegaron aos seres vivos ás profundidades da mesma. Como podemos observar, as futuras e deshumanizadas cidade presentan a simbólica forma de Galiza, trasunto da Terra apocalíptica da narración.

Arredor da figura na que se erixe XM fronte ao seu pobo así como sobre a mensaxe estética e social que condensa por igual na súa obra, sinalaría RP na introdución de *Ratas*:

Xaquín Marín como todo artista consecuente toma arte decidida en la conflictividad del medio humano, histórico y socioeconómico de la cual forma parte. [...]

Cerrar abrupta, rápida y energicamente las puertas a la destrucción premeditada es árdua y urgente tarea. Las formas heredadas cuando aún son vitales propician el derecho a ser uno mismo para ser más solidario con los demás. Consciente con toda esta aglomerada carga de problemas Marín pretende una táctica dúal: por un lado la pintura enterrándose en viejas raíces de su entorno; por otro un medio transmisivo como es la historieta para combatir con la posible inmediatez la corrosión fulminante de su pueblo.

Es un juglar -quizás un cantero- que se basa en las realidades de sus gentes, recuerda con una memoria ancestral las maneras de ser de nuestros antepasados y sumergiendo los pies en la tierra y en las circunstancias que le tocó soportar intenta crear un arte absolutamente actual.

Su negación a la máquina, a la ciudad agresiva, ES SU NEGACIÓN A LA DESTRUCCIÓN DESENFRENADA de la humanidad. Jamás un regresivo romanticismo. Y dicho sea de paso, cansados estamos de futuristas -por ende a veces fascistas- de tanto banal optimista del progreso del XIX y XX. (Patiño, R. -Intr.- 1977: s/p)

Quedará, pois, perfectamente debullado neste texto varias das claves que compoñen esta obra, así como o pensamento social e estético de XM, que podemos resumir nos seguintes puntos:

- Función do artista de guieiro dunha sociedade alienada e que camiña cara a autodestrución.
- O artista debe formar parte da súa sociedade e coñecer a súa historia e identidade para poder erixirse en guieiro do pobo.

- Emprego da dualidade entre as raíces pictóricas e o medio transmisivo da BD para lograr ditos obxectivos.
- Negación ao presente abominábel que trasladará á humanidade ao caos e á alienación.
- Abrir os ollos á sociedade por medio da representación dun futuro distópico e apocalíptico.

Influencias

Se ben, en *Ratas* podemos seguir observando, en canto á narración, as influencias dos autores máis representativos en canto á ficción científica, xa comentados no relato de *O longo camiño de volta dende as estrelas* -é dicir Philip K. Dick, Aldous Huxley ou George Orwell-, neste novo relato vaise recoller o herdo da novela *The Planet of the apes*, escrita por Pierre Boulle en 1963 e adaptada ao cine en 1968 baixo dirección de Franklin J. Schaffner. A repercusión que tivo o filme convertería esta historia de ficción científica nunha das máis recoñecidas mundialmente.

Nesta obra, preséntasenos a catro astronautas que, tras un longo periodo de hibernación na súa nave espacial, aterrarán nun planeta descoñecido. Os tres superviventes¹⁰⁷ descubren que se atopan no ano 3978, é dicir máis de 2000 anos despois da súa partida -sairían en 1972, aínda que na novela a partida retrasaríase até o século XXVI-, aínda que para eles só pasarían apenas uns meses. Despois de darse un baño descubren que as súas roupas son roubadas por un grupo de humanoides. Cando intentan recuperalas son atacados por un grupo de gorilas, vestidos, armados e cabalgando en cabalos.

¹⁰⁷ Unha das astronautas non sobreviviría ao periodo de hibernación.



Fig.22 En *Ratas XM* retoma a idea dunha nova raza intelixente xurdida na Terra que se elaborara n'*O planeta dos simios*. O feito de ser as ratas unha especie moi resistente ante posíbeis cataclismos sería un dos motivos principais da súa escolla.

A partir de aquí daranse conta de que os simios serán intelixentes, ao contrario que os humanos, os cales non saben nin falar. Morto un dos seus compañeiros e inconsciente o outro, Taylor será o protagonista principal e intentará inutilmente demostrar que el é, ao igual que a raza humana, intelixente. Ao non conseguilo intenta e finalmente consegue escapar. Cando estaba a escapar observ as ruinas do que era a cidade de Nova York, co que se dá conta que realmente xa estaba na Terra.

XM tomará varios elementos desta obra, en concreto a presentación dun futuro onde a Terra estará habitado por animais intelixentes distintos do home. Se ben, neste caso proceden da unión do propio home e ratas xigantes. Ademais, o protagonista, ao contrario que n'*O planeta dos simios*, sería recibido como un salvador. Humanos e ratas uniranse pois para combater o verdadeiro mal que destruiu a Terra, as máquinas.

Estética e estrutura

En *Ratas* poderemos observar un impresionante despregue estético en cada unha das pranchas.

Así, ao igual que en *2 viaxes*, o autor continúa coas súas formas de aparencia escultórica, tal e como recolle Miguelanxo Prado na introdución da edición en galego do 2006:

E lembro o efecto inqueda da daquela contraposición entre o barroquismo visual de Buzzeli e a contundencia un tanto “románica” do teu trazo. Sempre tiven a sensación de que os teus personaxes estaban tallados en granito ou en madeira de carballo. (en Marín, X. 2006: s/p)

Alén desta conformación coidada e “tallada” que lle dá a cada prancha unha visualización máis achegada a un cadro pictórico, o autor innovará en cada una destas pranchas a conformación secuencial da mesma a través dunha distribución orixinal e distinta dos cadriños en cada unha.



Fig. 23 Elementos como a repetición sistemática da figura do protagonista pretende transmitir a complexidade do mundo interior deste, que se verá reforzada polos primeiros planos da súa cara desencaixada e pola distribución libre das imaxes pola prancha e do poliformismo dos marcos que envolven os cadriños.

Desta maneira as pranchas acadan unha personalidade propia que, porén, grazas á temática e ao estilo da obra, manteñen a cohesión da historia ao longo do relato.

Se atendemos ás tipoloxías das macroestruturas narrativas¹⁰⁸ existentes podemos comprobar que ao longo do álbum se producen practicamente todas as variedades existentes, o que amosaría o alto grao de experimentalismo ao que somete a súa historia. Desta maneira atoparemos o modelo de *viñetas en filas*, cunha estrutura reticular onde todos os cadríños e ringleiras presentarán o mesmo tamaño e estrutura. Da mesma maneira se empregará, dentro desta, o modelo de *filas de viñetas alternadas*, no que se varía o número de cadríños de cada ringleira. Porén non será este modelo o máis abondoso.

Por outra banda atopamos un modelo de *viñetas irregulares*, onde, na procura dun maior dinamismo, experimentará con cadradiños irregulares, creando, incluso, problemas para seguir a orde marcada polo autor, e mesmo existiran pranchas con diversas direccións de lectura. Neste fenómeno incidirá tamén o uso de diferentes planos e puntos de vista cos que se aborda as diferentes accións de cada un dos cadríños e que moldeará a estrutura narrativa de cada prancha.

Un dos modelos que máis usará o autor neste álbum será o *modelo libre o sin viñetas* no que as distintas imaxes poden flutuar libremente por toda a páxina aínda que mantendo a orde secuencial. Este modelo, xunto co da *página-viñeta* onde so nos atopamos un gran plano de cadríño único na páxina, serán, como dixemos, os máis empregados posto que responde perfectamente ao modelo expresivo que unha obra experimental de ficción científica require: o caos dunha Terra post-apocalíptica e distópica, así como o propio caos interior que isto lle produce ao protagonista exixiría unha disposición suficientemente libre como para poder desenvolver toda a complexidade deste universo narrativo.

Non faltarán tampouco modelos singulares como o *modelo de dibujo trayecto*¹⁰⁹ onde atopamos un debuxo descritivo no que o autor elabora un camiño que, os personaxes e o lector percorren por toda a páxina.

108 Seguindo a tipoloxía recollida por Rubén Varillas (2009: 395-417).

109 Proposta de Sergio García Sánchez, recollida por Varillas (2009: 411)



Fig. 24 A innovación formal en cada unha das pranchas na procura de formas xeométricas e orixinais pode observarse neste “xogo da oca” onde casa casiña representa cadanseu cadriño, mantendo, iso si, a propia secuencialidade da BD a través dun modelo de *debuxo-traxecto*.

2.6 Outras empresas de RP e XM.

2.6.1 Exposicións

Aínda que as obras antes expostas e analizadas son as máis importantes no conxunto da BDG do momento -e de toda a historia da BDG atrevémonos a suxerir-, a produción dos dous autores vai, sobre todo no caso de XM, moito máis aló. Xa en 1973 participarían na *Mostra de Cómic Galego* celebrada en Santiago de Compostela da man do *Grupo de Cómic do Castro* -Vid.3- e auspiciada pola Asociación Cultural *O Galo*, e en 1975 esta vez na Coruña e baixo o auspicio da Asociación Cultural *O Facho*, en homenaxe ao 25º cabodano de Castelao¹¹⁰. Non serían estas as únicas exposicións, posto que se trataría dunha mostra itinerante que percorrería distintos puntos do país. En ditas mostras presentaría RP o seu *Home que fala Vegliota* obra xa elaborada para circular e ser exposta no maior número de sitios posíbeis, mentres que XM aproveitaría para expoñer algunhas dos múltiples relatos gráficos que compuña. No caso deste tería que sufrir na exposición da vila de Marín do 75 o esgazamento de parte da súa obra.

Tamén exporía, xa a xeito individual na Galería REDOR de Madrid -onde xa expuxera anteriormente RP o seu “Vegliota”- no ano 1974 cunha exposición titulada “Dos pés á testa”¹¹¹ e no 77 na Galería Sargadelos desta mesma cidade, facendo o propio na Galería Sargadelos, desta volta en Santiago de Compostela no ano 1980. Un ano antes exporía no Museo Arqueolóxico e histórico da Coruña. Na exposición de REDOR, ademais de observar o que sería un dos seus grandes símbolos, o pé esmagante, xurdiu unha outra proposta deseñada, *A testa*, baseada nunha novela de Samuel Beckett, e que chamou a atención dos redactores da revista *Posible*, con quen publicaría varias tiras deseñadas duplas.

110 O primeiro dos actos que acompañarían esta exposición sería a presentación de 2 *Viaxes*.

111 En 1986 publicaría co mesmo título en *Galaxia* unha recompilación de case toda a súa produción de BD exceptuando os álbums.

2.6.2 *Tres catorce diecisiete*

Tres catorce diecisiete sería outra empresa na que RP puxo todo o seu empeño e coa que quería transmitir ao mundo outras alternativas e visións. El mesmo sería o director desta editorial na que se quería dar a coñecer estouta realidade transgresora e oculta á maior parte da poboación e onde a imaxe e a palabra terían moito que dicir. Así en *Tres catorce diecisiete* -ao estar radicado en Madrid e pretender difundilo principalmente polas zonas circundantes, publicaron todo o material en castelán- saería publicado en 1974 *Elencar* de Carlos Oroza, poemario -en castelán- do autor viveirense, considerado herdeiro da xeración *beat* e que destacou por primar o recitado oral que a plasmación escrita das súas obras. O libro aparecería acompañado de cinco gravados de Morilla en consonancia coa visión de RP de dimensión gráfico-textual como punta de lanza da transgresión postmoderna. En 1975 sería a quenda do dadaísta Raoul Haussman e *La sensorialidad excéntrica* tamén cunha mestura de texto e debuxo. En 1975 tamén se publicaría a serie de gravados *Insectario* de Luís Seoane. Até 1986, xa morto RP, non se publicarían os seus propios gravados, baixo o título de *No me busques por Sevilla*.

Mais, como é de agardar a BD tamén tivo a súa cabida dentro da editorial, e así crearíase unha colección titulada 3-14-17 COMIX, baixo a cal se chegaría a publicar *Los laberintos* de Guido Buzzelli e posteriormente *Ratas* de Xaquín Marín, no que sería o segundo álbum de BDG, xa analizado no punto 2.5.

2.6.3 Publicacións en revistas.

Ademais das pranchas iniciáticas de XM contamos cun bo número de historietas debuxadas a páxina completa deste autor e máis de RP, aínda que o primeiro sería o máis prolífico e o que máis variedade de personaxes chegou a crear. RP seguía fiel ao seu estilo e non chegou a crear unha serie cun personaxe fixo nin temática seriada. Estas series de XM -*Caitano*, *Gaspariño*, os *pés* etc...- que abarcan dende a tira deseñada até a prancha, han ser analizados xunto con algún personaxe máis

destes anos máis adiante -Vid. 4.2.3.3, 4.2.4.1 e 4.3.2.1-.

Neste apartado pois imos ver algúns relatos gráficos, autoconclusivos todos en formato prancha que publicaron naquela altura, así como algún publicado serodiamente, máis correspondente á época na que nos estamos a enfocar agora mesmo.

XM publicaría en numerosas revistas como *La Codorniz*, *Teima*, *Ensino*, *El Ecologista*, *Bule-Bule*, *Can sen dono*, etc.. sendo algunhas destas publicacións xa dos anos 80.¹¹²

Nestes relatos seguiu a exercer a denuncia da deshumanización do mundo e a mecanización e industrialización destrutiva que recibe na maioría das ocasións o -mal chamado- nome de progreso. Como ben sinala Agustín Fernández Paz na introdución do libro recompilatorio *Dos pés á testa* (en Marín, X. 1986: 6) todas as historias de XM xirarían arredor de dous puntos fundamentais:

- A “obsesiva presenza da realidade galega” , onde desenvolve o día a día da nosa terra e a nosa cultura, evitando crear unha obra transcendente. Descríbenos a Galiza da emigración, dos elementos opresores do cotián, da lingua perseguida e sometida a un “acoso sistemático”, chegando esta realidade inmediata alcanzar pousos existenciais.
- O “tratamento da realidade pola vía do humor” mais un humor distante do comicismo sinxelo ou do “chiste”, seguindo a liña de Castelao ou Anxel Fole. Este humor agre que “descubre que esa realidade é dura e ferinte e que, en vez dun berro, solta un sorriso que deixa un regusto acedo nos beizos”.

112 Cómpre sinalar que aínda que segue en activo publicando diariamente cadriños de humor gráfico e algunha tira deseñada, a creación de BD abandonouna xa nos anos oitenta, e mesmo algunha destas pranchas, inda que publicadas nesa década, foran elaboradas na década anterior, ao igual que algúns dos inéditos publicados no recompilatorio *Dos pés á testa* (Marín, 1986). Non obstante, voltaría á arte secuencial esporadicamente nos últimos anos, participando no volume colectivo H2Oil (2003) e mais na desaparecida revista *Golfiño*, coa serie “Tonecho”.

Desta serie de traballos que podemos atopar no álbum de Galaxia de 1986, -se ben non está todo o publicado-, si inclúe algúns relatos inéditos. Destaca sobre todo a variabilidade do número de pranchas que contén cada relato, que pode ir da prancha única como en *Viaxes oficiais -La Codorniz-* ou *Rogativas -Teima-* até as cinco pranchas d'*O informe* ou *Estudiante* feitos no 79 e no 83 respectivamente mais inéditos até a recompilación de Galaxia.

A temática dos relatos depende en ocasións da revista a cal vaia dirixido, sobre todo se é unha revista dunha características específicas. Este é o caso por exemplo de *El ecologista* onde Marín publicou *A caza da balea*, relato dedicado ao barco de Greenpeace “Rainbow Warrior”, e *Progreso*. Nos dous, como é de agardar faise unha defensa da natureza e ataca á destrución a que os humanos están a levar á Terra. N'*A caza da balea* os furtivos -caracterizados como piratas- daría caza a unha balea que non é outra cousa que o mundo, co cal estarían acabando. No caso d'*O progreso* no que xa é un tema recorrente en toda a súa obra, abórdase o mal entendido progreso como a creación de estruturas industrializadas que contaminan e acaban coa natureza e coa vida en xeral, tal e como reza a frase lapidaria final¹¹³: “¿Para que queren tanto progreso se agora non hai vida para usalo?”

No caso dos relatos publicados n'*O ensino* Marín emprega un humor enchido de “retranca” para reflectir o día a día de estudantes, así como dalgunhas ensinanzas de dubidosa base científica que aínda a día de hoxe algúns profesores seguen a aplicar como a “descoberta” de América.

Nos casos de revistas xeralistas ou nos relatos inéditos, a temática é mais variada, mais sempre sen alonxarse da denuncia social e o compromiso cos galegos e a súa terra. Desta maneira, en *A solución* (1977) ou en *Morriña* (1983) denúnciase o lastre da emigración, no primeiro caso cun ataque directo aos propios galegos que non son capaces de ver outra saída máis que a marcha da terra, mentres que no segundo recolle como na equipaxe dos emigrantes viaxa unha parte de Galiza e do seu mundo particular, nun fondo exercicio de saudade.

113 Gran parte das súas obras curtas conteñen un final catártico e moralizante baseado nunha sentenza final de carácter sarcástico e irónico.

No caso dos relatos máis longos, *O informe* (1979) e *Estudiante* (1983) a crítica social tórnase máis aceda. No primeiro caso seguindo a estela de *1984* de Orwell, Marín adianta o control sistematizado que da cidadanía se vai facer a través da informatización xeneralizada e instrumentalizada polos poderes fácticos. Cómpre subliñar o acertado que estivo aínda nunha data onde todas as redes informáticas como hoxe as coñecemos non eran nin de lonxe algo que puidésemos albiscar.

En *Estudiante* retrátase o duro proceso dun estudante que, até a obtención do seu diploma pasa incontábeis e sufridas horas -excelentemente secuenciado e reflectido por- no estudo das matemáticas, filosofía, economía, mecánica... todo para que tras a obtención do diploma, este sexa usado como medio para pedir esmola polas casas, sinalando dunha maneira aceda a pouca vixencia e validez que un título pode dar -estamos a falar do ano 83.

En todos estes traballos, ao igual que nos traballos longos, crearíase un universo estético moi particular e perfectamente identificábel -aínda que podan variar certos trazos. As pétreas figuras xa mencionadas, a caracterización dos antagonistas, os escenarios onde desenvolve as tramas e, como non, os característicos “globos”, de forma cadrada e fondo negro, onde se insiren letras brancas, rectilíneas e inclinadas a maior parte das veces, forma parte xa do imaxinario estético do autor.

Aínda que o grafismo creado por XM é dunha minuciosidade e precisión de artesán, na súa obra o máis importante para o autor é o universo ético que conlevan as súas obras:

Eu tiña dúas opcións, unha ética e outra estética. E optei pola primeira. Interésame máis que facer unha arte exquisita. Prefiro chegar a moita xente co que quero dicir. Como a técnica non me preocupou demasiado xamais, aínda que tampouco a desprezo, o meu camiño xa foi outro (en Loureiro, R. 2005: 12).

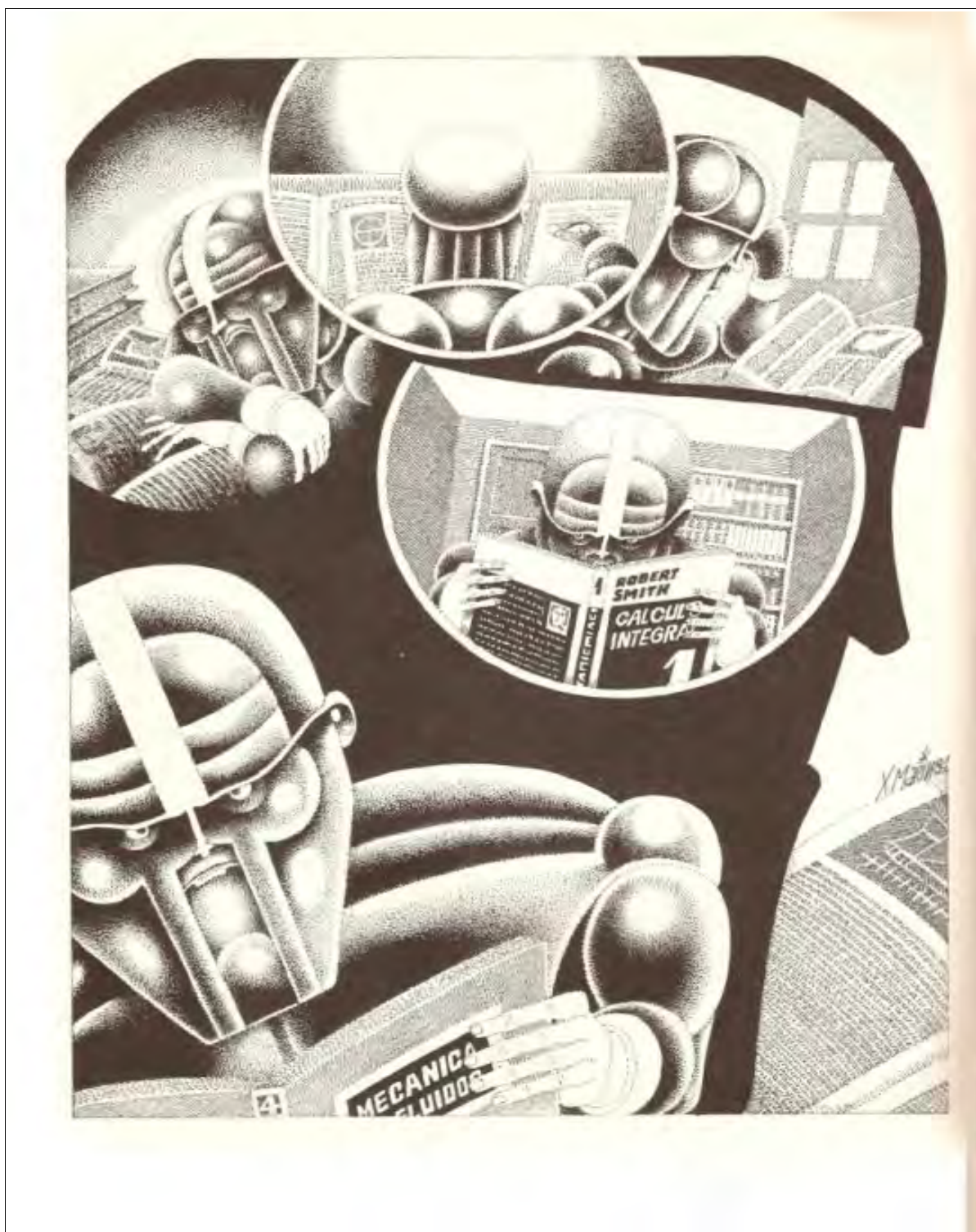


Fig. 25. N'O *estudiante* exemplifícase como os coñecementos adquiridos tras anos de esforzo extenuante, no canto de traducirse no desenvolvemento eficaz destes, remata sendo un simple diploma co que pedir esmola porta a porta. Os cadriños, dispostos como distintas fases dentro da cabeza do protagonista revélase como un xenial conxunto pictórico e narrativo, base e esencia da BD.

RP, aínda que menos prolífico, tamén publicou en revistas, nomeadamente na revista *Teima*, onde XM publicaba periodicamente dende o ano 76 a súa tira deseñada de *Caitano* acompañado dalgún cadriño dos seus célebres “pés” e incluso algunha prancha como o relato *Rogativas* xa sinalado anteriormente.

RP publicou un relato gráfico de dúas páxinas titulado *A rebelión dos aforcados* e publicadas separadamente nos números 31 e 33¹¹⁴ entre xullo e agosto de 1977.

A rebelión dos aforcados, narra a través do seu particular universo gráfico e simbólico unha historia da vinganza dos que foron executados polas súas ideas, homes que foron asoballados polos seus semellantes. Non en van, o subtítulo do relato preséntanos a obra como un “sono tido despois dunha execución” co que o relato antóllase como unha expiación de tintes oníricos e surrealistas da miseria da condición humana vivida por RP durante toda a ditadura.

Relátase así como no mundo, un mundo cuberto polos cadáveres dos represaliados por pensar diferente, estes acaban por erguerse e acabar con toda a poboación existente posto que tal como sinala un dos “zombis” ao remate do relato, “¡xa non se pode matar aos mortos!

Cun debuxo vorticista que contrapón ángulos e curvas creando o universo caótico que tanto lle gusta ao autor, insírense uns elementos simbólicos de gran peso que profundizan na narración do relato.

Así, na apertura do mesmo a páxina presídea unha figura totémica, vendada e que sobre a venda leva a balanza da xustiza. Na súa man unha daga e baixo o tronco un pé -colle aquí o símbolo de XM- que esmaga unha persoa.

O xesto serio e unha outra man con forma de gadoupa rematan de conformar a figura simbólica dunha xustiza cega, cruel e despiadada.

114 O normal tería sido que a segunda parte continuase no número 32 para non alongar a espera da resolución da historia, mais no canto da obra de RP, publicouse unha prancha asinada baixo nome de Suso.



Fig. 26 N'A *rebelión dos aforcados* RP continúa na dinámica dos mundos postapocalípticos, desta volta cunha terra inzada de homes executados que voltan da morte para vingarse e levar a súa voz outrora silenciado por un sistema ditatorial. O propio subtítulo do relato, “sono tido despois dunha execución” amosa o substrato da realidade da condición humana na que se basea para desenvolver a historia.



Fig. 27 Segunda parte d'A rebelión dos aforcados

Após as imaxes dos aforcados e condenados, recréase a marcha destes mortos vivintes¹¹⁵ que arrasarán¹¹⁶ todo ao seu paso e acadarán a xustiza roubada, nunha sorte de alegoría do “Non enterran mortos, enterran semente” de Castelao, onde se anunciaba que baixo todos os asasinatos que se estaban a cometer xurdirían unhas xentes que vingarían o dano cometido e restabelecerían a orde natural das cousas. Continúa así o autor coa súa visión apocalíptica do mundo, abandonando desta volta a ficción científica para achegarse ao terror e presentar unha revolta protagonizada polos non-vivos, é dicir, polos que foron asasinados, mais tamén polos que non tiveron nen teñen voz. Baixo a manda de galegos camiñando “en rolda” ao igual que a Santa Compañía, esta nova xeración de “revolucionarios” mortos -e máis mortos en vida ou silenciados- non buscan alimentarse dos cerebros dos homes, senón que se lles escoite, e así o manifestan cando din: “escoita home”, ou “camiñaremos deica os vivos...e terán de ouvir a nosa voz”. Así, a través dun meganarrador chegado dende máis aló da terra, RP amosa como os non-vivos se erixen na voz da xustiza, negada aos homes durante moito tempo, botando abaixo as cidades, as forzas de seguridade e as televisións, tres entes que acaudillan na súa visión a sedación da liberdade e do alzamento das ideas por parte dos habitantes.

2.7 Relatos serodios ou póstumos.

2.7.1 O álbum *O home que falaba arameo*.

En 1965 RP escribía *O home que falaba arameo*, un guión de relato gráfico que pasou previamente por ser un guión cinematográfico e mesmo teatral. Dito guión

¹¹⁵ Dende a estrea en 1968 de *The night of the living dead* de George A. Romero -con orixes entre os Romero de Neda-, a temática de zombis acadou un outro estatus, onde se vislumbra que o perigo, máis que os zombis, son os propios homes perante a súa propia supervivencia.

¹¹⁶ O emprego de “mortos vivintes como autores da vinganza crea un efecto de sedación a respecto da problemática do uso da violencia ou do “ollo por ollo”, posto que, os autores de dita vinganza non son seres humanos e non teñen por que actuar como tales, porén, o seu pasado humano fai que o motivo polo que se rebelan sexa lexítimo.

remataría finalmente por ver a luz como *O home que fala vegliota*, a obra mural que expuxera Patiño na galería REDOR en 1972. Collendo o nome d'*O home que falaba arameo* polo que de carácter “iniciático” ten dito guión do ano 65 -por representar o primeiro intento dunha BDG- a editorial *Edicións do Castro*, baixo tutela de XM, publicaría en 1988 nun só volume, unha obra inconclusa de RP, unha edición impresa d'*O home que falaba vegliota* e máis *A conta atrás*, un relato gráfico inédito de XM en homenaxe ao seu compañeiro RP Ademais engadiuse un texto teórico deste onde se explica as singularidades do medio da BD.

No relato gráfico que baixo o nome d'*O home que falaba arameo* se publica, está a inacabada intencionalidade dos dous autores de, tras publicar a obra conxunta *2 viaxes*, realizar un só relato entre os dous, como así o relata XM:

Logo marchei de Madrid [...]. Xa só podíamos falar de vagar do cómic nos longos encontros do verán. Pero malia a todo mantiñamos ilusións e unha das máis fortes era unha obra común, un cómic feito polos dous. (Marín,X. e Patiño, R. 1988, p.3).

A partir dun argumento e dalgunhas páxinas feitas por RP, XM debía achegar as “ramificacións” argumentais necesarias e rematar as páxinas que lle foron entregadas para logo continuar da man de RP, feito que nunca chegou a suceder. XM ficaría con estes debuxos, que tras pasar por varias mostras colectivas acabaría por ver a luz neste álbum que estamos a tratar.

2.7.1.1 O relato *O home que falaba arameo*.

No relato inconcluso *O home que falaba arameo* RP segue o ronsel das *2 viaxes* e preséntanos un mundo futuro -o narrador preséntao como “dentro de trescentos anos- onde o etnólogo ORR -na liña do Dr. OHL das *2 viaxes*- conversa co seu axudante sobre a lenda da existencia dos galegos, que son comparados cos atlantes. Partindo disto, o etnólogo ORR conta a historia da civilización galega, que contaba

cunha lingua e cultura de seu, e máis unha terra próspera aínda que inzada de traballadores pobres. Coa chegada dos “explotadores” os ríos son curtados con saltos de auga, crece unha industrialización salvaxe e contaminante e a man de obra xa non máis que necesaria para ser exportada. Finalmente, Galiza fica afundida baixo dun “mar corrosivo de ácidos e detrictos”. No mesmo momento no que ORR está a contar a historia, aparece entre as augas un náufago agarrado aos cornos dunha vaca o cal se descobre finalmente que é galego, facendo verídicas as suposicións de ORR, que se propón dignificar a memoria de tan insigne pobo. A partir de aquí, so restarían catro pranchas inacabadas sen ningún texto co que non se pode descifrar a intencionalidade para continuar e rematar a historia.

RP insiste na dignificación do pobo galego como un pobo fértil e con calidades de seu como a lingua, a cultura e as terras que traballan honradamente, presentándoo dun modo épico e apocalíptico utilizando para iso unha visión lendaria da nosa existencia e desaparición, moi na liña das nosas lendas das cidades asolagadas.

Aprovéitase así a narración da lenda dos galegos para inserir as excelencias do noso pobo dándolle un marcado carácter de reivindicación social e cultural:

Os galegos tiñan unha cultura diferencial cunha fala de seu... xentes maiormente labregas e mariñeiras... terras ricaces poboadas por traballadores probes... deica un día no que os seus explotadores escomenzaron a utilizala camiño da súa total extinción. (Marín,X. e Patiño, R.1988: 8)

Dende esta perspectiva futura, que lle outorga un carácter lendario aos sucesos, Patiño reflicte a explotación e expoliación salvaxe que se estaba a facer na Galiza como Castrelo de Miño nos anos sesenta ou co xurdimento de novos proxectos mineiros (As Encrobas 1977), ou nucleares (Xove 1973).



Fig. 28 RP non abandonou nunca o estilo vorticista dentro dun “horror vacui” que afonda no caos dun futuro distópico onde os galegos e a súa terra aparecen recorrentemente extinguidos ou aniquilados, ben sexa por eles mesmos, refrendando o autoodio existente, ben pola maquinaria capitalista dos “saqueadores” que destrúen todo ao seu paso en busca de afianzar o seu poder económico. Esta visión destrutora do futuro pretende ser unha chamada de conciencia aos galegos do presente.

Alén disto teríamos todas as centrais hidroeléctricas proxectadas, autoestradas... que causarían un estrago natural irreversible para dar beneficios a uns poucos empresarios -denominados directamente “esplotadores” no relato- e que provocou unha mobilización social sen precedentes en toda Galiza. Así, representaríase graficamente a industria salvaxe como un ser monstroso e devorador que rematará por afogar a Galiza no seu produto contaminante.

O grafismo continúa a ser vorticista, mesturando o organicismo interior das figuras humanas, como se de espirais de Fibonacci se tratara, coas angulacións ferintes da industria.

Un dos eixos mellor tratado da parte da historia conservada é o temporal: a historia preséntase trescentos anos despois da época actual, situándonos aos lectores nesa altura cronolóxica, para logo, por medio dun narrador personaxe e a técnica do relato dentro do relato, narrarnos os acontecementos que -naquela altura dos anos setenta- están a acontecer, proporcionándonos unha visión “a posteriori” que nos aventura o dramático resultado do que está a pasar e que serviría como toque de atención e toma de conciencia do lector. Mais, alén disto, RP confírelle á historia un carácter cíclico posto que lle sucedeu ao pobo galego, vai suceder de novo trescentos anos despois: “Arestora iso vai camiño de nos acontecer a nos... iste é pra min o motivo de ocultar e transformar en leenda a existencia de o tal pobo”. Alude aquí RP á necesidade da transmisión da nosa historia para non esquecer os males que espreitan para así poder evitalos, e como exemplo introduce maxistralmente na narración a súa visión -e a modo de homenaxe tamén- da estampa de Castelao, onde un home co machado na man, termando dos seus fillos, di: “A nosa terra non é nosa rapaces”, mais desta volta tanto o home coma os nenos aparecen cubertos con máscaras antigás, transferindo e reactualizando polo tanto, o contido simbólico da peza de comezos do século XX a unha etapa tres séculos e medio por riba. Con este procedemento de reactualización da estampa de Castelao, sinala tamén este carácter cíclico da historia, posto que o que xa denunciaba Castelao volta a se repetir e así sucesivamente até a época do relato principal.

2.7.1.2 *A conta atrás*

A conta atrás é un relato gráfico que XM elaborou expresamente como homenaxe a RP para o álbum *O home que falaba arameo*. Para iso tería en conta a necesidade dunha coherencia formal para co relato principal polo que utilizou “o mesmo soporte en calidade e tamaño, usei case o mesmo material” (Marín, X. e Patiño, R.1988: 4). Así, empregando uns poderosos contrastes de brancos e negros e alternando páxinas-cadriño e páxinas entre dous até cinco cadriños, XM crea un relato dunha fermosa composición estética, moi na liña do seu imaxinario plástico.

O relato presenta primeiramente a RP, tirado no chan dun ring de boxeo mentres un boitre que fai as veces de árbitro da contenda comeza a conta dende dez até cero, cuxos números descendentes diminuirán a cada páxina. Mais cómpre preguntarse quen é o contrincante de do protagonista nesta historia, e o autor vains dar a chave do mesmo páxina a páxina.

Observado dende o alto por un ollal con caracteres labirínticos e vorticistas, símbolo de RP por excelencia, preséntase a “tesa mole da gran cidade”, chea de “fume, máquinas,ruído”, cuxos habitantes son xente “gris, repetida, robotizada, amorfa” aínda que feliz por ser así -moi na onda de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. Entre toda esa masa de xente de iguais características aparece a figura de Patiño, representado baixo unha fala Vegliota e que a través dos seus lentes podemos observar o seu ideario estético e vital, en consecuencia. Como resultado dun aparente ataque ao corazón, é trasladado ao hospital, onde falece. Ao facérlle a autopsia, os médicos sorpréndense ao descubrir que o seu corazón non é outra cousa que Galiza.

Nun final catártico rebélasenos o amor e sentimento que RP tiña por Galiza, e como todo o que facía ía encamiñado a ela. Máis aínda, é cando a terra esmorece cando este tamén sucumbe, pois os dous chegan a fundirse nun só: non hai RP sen Galiza e viceversa.



Fig. 29 *A conta atrás* No relato de XM predomina unha intención de homenaxe a unha das persoas máis influíntes no eido artístico na Galiza. A súa condición de avanzado da época, case un “outsider” non lle impediu levar as máis profundas raigames galegas dentro, tal e como dunha metafórica maneira se escenifica no derradeiro cadriño deste relato.

2.7.2 O relato gráfico *Buscando otro mundo*.

No ano 2010 *El Patito Editorial* dentro da súa serie “Biblioteca de clásicos da historieta galega” sacou unha reedición do relato gráfico de XM *O longo camiño de volta dende as estrelas* inserido dentro do xa referido álbum *2 viaxes*. Ademais deste relato inclúese o relato inédito *Buscando otro mundo*, que agocha un gran valor posto que acheg moita información da evolución e das influencias de XM nos seus comezos. E é que dito relato pasa por ser, tal e como menciona Fausto Isorna “a primeira historia longa debuxada por Marín” (en Marín, X. 2010: 7). Nela pódese observar, como relato de “iniciación” aspectos que logo modificaría e melloraría e outros que xa aparecían conformados no que posteriormente sería o seu universo gráfico e simbólico.

En canto o nivel gráfico, emprégase un sistema de cadriños máis próximo ás tiras deseñadas, cunhas estruturas de dous ou tres cadriños por tira e catro tiras por páxina -respondendo ao sistema máis canónico da BD-, sistema este que logo racharía ao alterar o sistema de cadriños cara a un universo máis pictórico e persoal. Porén, imaxes como o característico pé esmagando ao ser humano xa aparece nos comezos do relato, dando comezo ao elemento simbólico máis recorrente nel. Da mesma maneira os acabados dos distintos escenarios e das personaxes non reponden á minuciosidade que logo exploraría. Este feito tamén respondería ao tamaño dos cadriños. Tentaba o autor contar unha historia no que se suceden numerosos feitos sen que estes superen as -tamén- canónicas dezaseis páxinas que comprenden unha BD tipo -tamén respondería ao tipo básico as de 32 páxinas. Ao presentar uns cadriños reducidos estes no lle permitirían a elaboración dos debuxos máis pictóricos e elaborados que logo desenvolvería.

O feito de estar redactado en castelán respondería á súa etapa madrileña, onde as obras de Marín ían dirixidas en ocasións ao público máis próximo -por accesíbel- e/ou ás revistas que alí se estaban a editar.

Buscando otro mundo narra a viaxe homérica dun home en busca dun mundo onde poder vivir felizmente o resto dos seus días, mais nese camiño terá que

superar infinidade de atrancos e monstros: xigantes de barro, atravesar mares, esquivar malvadas sereas, *femmes fatales*, arañs xigantes, guerras... Finalmente, para conseguir chegar ao mundo desexado, un derradeiro atranco será o que consuma finalmente as súas forzas: a burocracia.

A viaxe que se emprende neste relato non é outra cousa que a viaxe vital de XM a través da actualidade da súa época, das influencias que o marcan, dos persoeiros, modas e roles sociais a evitar... será a visión do seu propio mundo e o seu intento de chegar á madurez como persoa escollendo e esquivando todos os atrancos culturais e estéticos que xorden no seu camiño. Por iso o autor reflicte explicitamente estes símbolos no relato, ben por medio dos seus nomes, ben por medio do debuxo que delata certas “influencias” a esquivar.

Xa na primeira páxina faise unha alusión a *Mondo cane* -mundo de cans en italiano- que se por unha banda parece reflectir o mundo cruel que habita a personaxe, é unha referencia ao filme-documental do mesmo nome, dos directores Pablo Cavara, Gualterio Jacopetti e Franco Prosperi, que en 1962 narraron unha serie de viaxes exóticas ao redor do mundo sendo os creadores do posteriormente chamado xénero “Shockumentary”, onde a realidade do documental alterna con pasaxes ficcionais, de corte bizarro e surrealista.

Seguindo a súa viaxe “epopeica” o protagonista segue o camiño que o leva a “Culturalandia”, e para iso ten que acabar primeiro con “Urzan” o “ídolo de barro” que simbolizaría a aptitude física en detrimento da intelectual, polo que, o igual que na *Odisea* Homérica acaba con el grazas a enganalo usando o enxeño. É precisamente a relación intertextual coa obra Homérica, e máis co hipertexto deste, o *Ulises* de James Joyce, unha das constantes da obra. En efecto XM reelabora estes dous textos para compor o seu relato gráfico, e así o pon de manifesto no momento en que o protagonista, que toma como balsa un libro¹¹⁷, intenta ser captado polas sereas -correspondente ao Canto XII na *Odisea*- nos que se atopan cantantes

117 XM profundiza na simboloxía dunha maneira moi directa, tentando chegar facilmente a todo tipo de público. Cómpre sinalar tamén a intencionalidade de amosar e darlle o rango cultural á BD por medio do capital cultural e simbólico que xa posúe a literatura.

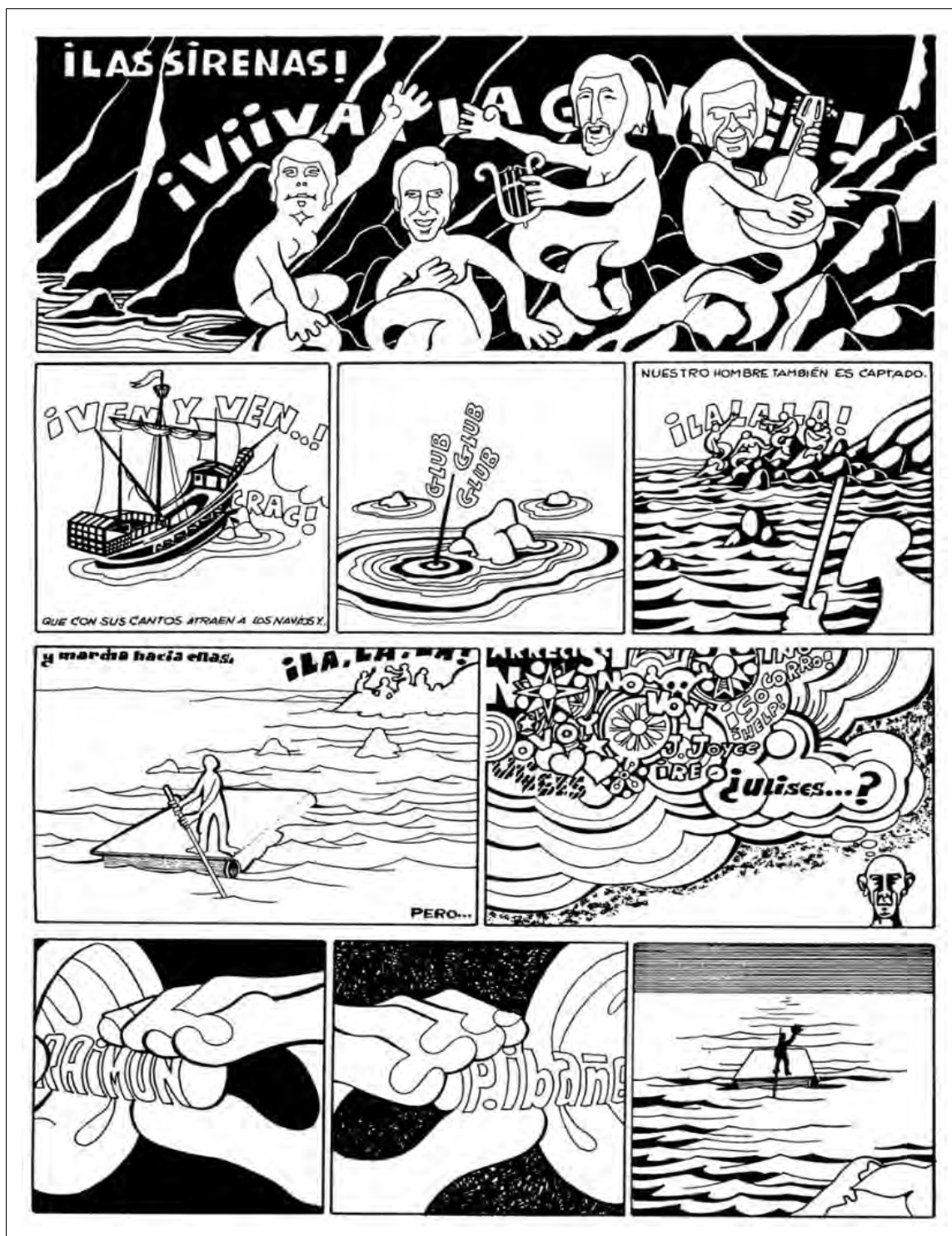


Fig. 30 XM realiza no relato *Buscando otro mundo* unha crítica dos males que espereitan na súa época, xa sexan dunha maneira abstracta ou como neste cadriño inicial, personificados nas figuras de persoeiros facilmente recoñecíbeis. Asimesmo as mencións das influencias como neste caso o *Ulises* de Joyce ou os cantantes Raimón ou Paco Ibáñez son explícitas. O autor está a retratar a súa viaxe persoal a través da cultura e da sociedade, desenmascarando o seu interior e tentando amosar a súa particular visión do sentido da vida aos lectores.

como Juan Pardo ou Andrés do Barro¹¹⁸, mais lembrando a Ulises decide taparse os ouvidos cuns tapóns cos nomes de Raimón e Paco Ibáñez.

XM seguiría así a darnos pistas das súas influencias, literarias, filmicas, e agora musicais, posicionándose tamén ideoloxicamente ao entender a arte como parte necesaria da construción social.

Críticase tamén ao capitalismo e a certos roles de xénero, esta vez baixo a forma da “bestia do consumo” e das amazonas como “mulleres obxecto”. A fuxida do protagonista neste último caso, daríase grazas á axuda dos “intelectualoides” que o levan por fin a “Culturalandia” mais sen que isto implique que sexa un mundo ideal. Voltaríase criticar de novo que a pesar da existencia da cultura segue sen existir liberdade, e o que é máis importante, paz.

Así, despois de ser devorado pola maquinaria capitalista é obrigado a ir á guerra. Aquí XM fai uso doutro persoeiro ao que admira para poder saír desa situación, e berra por Abernathy, lider do “American Civil Rights Movement” e un dos mellores amigos de Martin Luther King, quen, ataviado como Superman libérao.

Finalmente centra a derradeira crítica na burocracia, da que semella é imposíbel escapar, e o protagonista acaba por falecer de esgotamento, dándolle así un final paradóxico ao sucumbir o heroe, despois de numerosos monstros e perigos, ante un elemento rotineiro do papeleo burocrático. A “epopea” ten así un final case cómico-humor falso que diría Isaac Díaz Pardo-, e encaixa así coa intencionalidade do autor de facer unha lectura sinxela e entretida, mais inzada de elementos culturais, ideolóxicos e sociais.

118 Naquela altura os dous tiñan moita fama, mais representaban un ideal folclórico e bucólico dunha Galiza que na visión de XM estaba a sufrir demais como para esquecer o compromiso con ela. A crítica a Juan Pardo sería un motivo recorrente nos traballos de XM por aquel entón.

*Todos somos monicreques,
só que eu podo ver os fios.*
Dr. Manhattan. *Watchmen*.

3. O Grupo de Cómic do Castro.

3.1 Orixes do Grupo de Cómic do Castro.

Como se estivo a tratar até o momento, a figura de RP foi esencial na conformación do espazo artístico galego no tardofranquismo. Primeiramente polas súas aportacións artísticas, transgresoras e vangardistas mais asentadas na primixenia arte galega, todo isto apoiado baixo o vasto coñecemento das artes e as tendencias internacionais. Logo pola súa implicación en diferentes colectivos, políticos ou artísticos, nos que habitualmente era o fundador e un dos seus exponentes máis activos. Porén, o papel máis fundamental que tivo é o de ser o guieiro¹¹⁹ de toda unha xeración de mozos que estaban a rebulir nuns anos de inquedanzas que semellaban ían poder comezar a ver a luz ao tempo que se apagaba o franquismo. A través do seu maxisterio sobre as necesidades das artes e da Galiza para con elas, e, do incansábel fornecemento das obras máis importantes do momento ás que tiña acceso -ao vivir en Madrid e ter un traballo estábel e ben remunerado-, RP amosou cales eran os camiños a seguir para que a defensa da Galiza fóra da man das novas artes que estaban a marcar o sino dos países máis avanzados. Este maxisterio non só se desenvolvería a través das numerosas tertulias que mantiña con compañeiros, artistas e amigos, senón que por medio dunha das súas premisas fundamentais, a da creación dunha arte que puidera chegar ao maior número de xente posíbel, conseguiu impactar visual e emocionalmente nos futuros

¹¹⁹ Antón Patiño menciona que, tras Castelao e Luís Seoane, RP sería a persoa máis influínte no panorama artístico galego do século XX (EP, 16 outubro, 2013).

artistas, entre eles, os que logo serían o *Grupo de Cómico do Castro*, e así o sinala abertamente un dos seus membros, Xosé Díaz¹²⁰:

No verán de 1972, cando xunto a Xesús Campos, Luís Esperante e Rosendo Díaz principiamos aquela aventura do “Grupo de Cómico do Castro”, facémolo aguillados polo forte impacto que nos producira uns meses antes a contemplación de *O home que fala vegliota* na Galería Redor en Madrid.

Como ben sinala, o *Grupo de Cómico do Castro* formouse con catro compoñentes, o propio Xosé Díaz (A Coruña 1949), Rosendo Díaz *Roxo* (A Coruña, 1947) Luís Esperante, (A Coruña, 1952) e Xesús *Chichi* Campos (Tenerife 1952- Santiago de Compostela 1991). A relación que tiñan entre os catro era moi próxima, Xosé e Rosendo eran irmáns e Chichi e Xosé mantiñan unha relación case familiar -as súas mozas eran irmás. Dentro desta unión, podemos atopar dúas vertentes que serían as que darían forma a esa sinerxia que tiveron o *Grupo do Castro* -en adiante GC-. Esperante, amigo principalmente de *Chichi* Campos, explicábo así:

Viñamos de diferentes sitios, estaban os do Castro, Xosé Díaz e Rosendo, seu irmán, e que estaban no mundo de Isaac Díaz Pardo -seu pai-, e viñan de vivir unha cultura que estaba secuestrada para o resto da xente, e que era unha pequena illa de liberdade, por aí pasaba Branco-Amor, Lorenzo Varela... *Chichi* e eu eramos doutro ámbito, eramos de cultura urbana, e houbo circunstancias que nos cruzaron aos dous grupos. Xosé e máis Rosendo tiñan ese referente desa cultura previa do mundo republicano. *Chichi* e máis eu viviamos no mundo da cultura underground norteamericana (Esperante, L., EP , 28 outubro 2013)

Teríamos desta maneira a unión de dous mundos. O primeiro deles atópase inmerso na cultura propia, a galega, e corresponde ao Pazo do Castro e máis concretamente a Isaac Díaz Pardo quen, tras asomarse ao negocio da porcelana da Magdalena a proposta dos exiliados de Buenos Aires, asina un contrato en colaboración con Luís Seoane, de onde sairá o *Laboratorio de formas de Galicia*

120 Recollido en Rabuñal, A. -Coord.- 2005: s/p.

coa pretensión do “estudo das formas desenroladas no pasado galego e as que inda hoxe alentan, herdadas dese pasado, no noso presente”. Froito desta aspiración xurdirían *Edicións do Castro*, con publicacións de poesía, narrativa, teatro, arte... e sobre todo, coa recuperación da cerámica de Sargadelos. En 1970 inauguraríase o *Museo Galego de Arte Contemporánea Carlos Maside*, no que se recollían obras e documentos de todo o movemento renovador da arte galega, dende Castelao e Maside até Laxeiro, Seoane ou o propio Díaz Pardo. Xa en 1972 creouse o *Seminario de Sargadelos* onde ademais das pesquisas e estudos sobre a cerámica que se estaba a realizar, fixéronse numerosos seminarios sobre arte, economía, cine, teatro... Con todo isto non custa imaxinar a importancia cultural que tiveron estes feitos nunha época onde a memoria da nosa cultura estaba exiliada, e o achegamento até ese intre á raigame da nosa terra dábase nos encontros do exilio ou de forma clandestina.

Temos polo tanto dous integrantes, Xosé e Rosendo Díaz, que estaban en contacto permanente cunha vastísima plataforma cultural que incidiu na súa conformación cultural e ideolóxica notabelmente. Da outra banda estarían Xesús *Chichi* Campos e Luís Esperante que vivían máis inmersos na “cultura underground americana”¹²¹, dende a poderosa industria cinematográfica até os iconos musicais como Bob Dylan, e por suposto o “Cómix underground” de Rober Crumb ou Shelton con toda a nova contracultura e o espírito crítico que levaban ás costas. É precisamente na BD onde se produciría a sinerxia entre os catro futuros compoñentes do GC e onde confluía todo o magma interior que portaban: a necesidade da expresión dunha época a través dun aparato crítico que representaba a modernidade da época¹²², e polo que se encanaría a reivindicación da lingua e cultura galegas, no que sería unha cuestión fundamental para o GC. Así o expuña Luís Esperante:

121 Isto non quere dicir que os irmáns Díaz Arias non tiveran coñecemento e afinidade por dita cultura, máis cómpre subliñar que tanto *Chichi* Campos como Luís Esperante si estaban máis inmersos e influídos pola mesma, feito que ocorrería inversamente a respecto do coñecemento da cultura galega á que tiñan acceso os irmáns Díaz Arias.

122 Lembremos que os catro compoñentes rondaban todos os vinte anos.

O cómic underground e Crumb era fundamental para nós. E todo iso ligado á situación nosa no país que era o galego, e entón non era posible facer esa combinación na que sego a crer que era a modernidade, cosmopolitismo en certo sentido, e ao mesmo tempo de achegamento ás necesidades da cultura do noso país. Iso tiñámolo moi claro, decidimos apostar polo galego naqueles anos. (Esperante, EP, 28 outubro 2013)

Mais como xa avanzamos previamente, todo este fluír de ideas e sentimentos artísticos e políticos non callarían nos futuros compoñentes do GC até que nunha das múltiples viaxes a Madrid¹²³ decidíronse a visitar a mostra de *O home que falaba vegliota* que na Galería REDOR estaba a expoñer RP -a quen Xosé Díaz xa coñecía dende os anos sesenta, grazas aos encontros que o primeiro mantiña con Luís Seoane no Castro. Nesa mostra achábase todo o ideario social, cultural e artístico que os catro compoñentes do Castro tiñan en mente mais non concretizaran até o momento:

Esta peza, (o vegliota) composta por unha ducia de páxinas murais serigrafiadas a varias tintas, é obra comprometida, militante, que Patiño concibe para poñer ao servizo dun ben supremo e colectivo: a denuncia do esmagamento do seu pobo. Trátase pois, dunha obra plenamente situada na súa época, que rexistra e recolle as influencias da literatura de Ray Bradbury (*Crónicas marcianas*), do cine de Truffaut (*Fahrenheit 451*) ou do cómic underground norteamericano, sobre todo da obra de Robert Crumb e Shelton. Patiño berra diante dun pobo sen voz nin destino, co seu pasado borrado e o presente en fase de evaporación. (Díaz, X., recollido en Rabuñal, A. -Coord.- 2005: s/p.)

Foi a suma da mensaxe e, sobretudo a linguaxe plástica que Reimundo Patiño empregara o que fascinou a este grupo de mozos, que terían a Patiño como o seu mestre, o que lles fornecería todas as lecturas precisas, e con quen compartirían longas charlas tanto en Madrid como no Castro, nos veráns nos que Patiño voltaba de vacacións á terra.

A impresión do visionado da BD-Mural de RP non se fixo agardar, e se a

123 Rosendo Díaz estaba a cursar alí os estudos de arquitectura, polo que as visitas eran habituais.

exposición se celebrou entre abril e maio do ano 1972 -tempo entre o cal tivo que producirse o mencionado visionado-, a comezos dese mesmo verán Luís Esperante, Xosé Díaz, Rosendo Díaz e máis Xesús Campos comezan a reunirse na casa do Castro, decidindo formar un grupo de cómic, que, tras longas deliberacións e debates, decidiu provisionalmente chamarse *Grupo de Cómic do Castro* por ser este o centro de reunión do grupo e o seu referente cultural, en espera de escoller outro nome para o mesmo, feito este que xa non chegaría a suceder ficando o suposto nome provisorio como definitivo.

3.1.1 Acceso ao cómic internacional.

Outro dos factores fundamentais á hora de desenvolverse como grupo de BD era o propio acceso a material co que poder sentar unhas bases teóricas e artísticas a seguir. Naquela altura a maioría do que se producía era afín ao réxime franquista, ou visto con bos ollos polo mesmo polo seu carácter infantil e xuvenil e nada subversivo: *El guerrero del antifaz*, *Roberto Alcázar y Pedrín*, ou á liña da *Editorial Bruguera*, aos que se sumarían unha infinidade de títulos que non puñan en cuestión ao goberno nin as correntes estéticas dominantes.

Cómpre subliñar ademais a censura que existía sobre numerosas edicións de superheroes¹²⁴ e mesmo de terror e por suposto de temática erótica. Polo tanto o material a conseguir proviña de Europa ou América moitas veces clandestinamente, e ademais de ser difícil de atopar, o custo económico era considerábel para un estudante.

Os mozos do Castro, que xa contaban cunha excelente biblioteca e máis o rebulir dos intelectuais da época, precisaban coñecer estas novidades internacionais da BD. Luís Caparrós tiña conseguido os “cómix” de Rober Crumb -en inglés-, e *Chichi* Campos tiña unha “porta aberta” grazas ao seu irmán que traballaba na radio en Canarias -Campos, aínda que de familia galega, procede das illas- e conseguía

124 Para un goberno ultracatólico era inconcebíbel ilustrar persoas con superpoderes, o que podía pór en cuestión os paradigmas católicos dos milagres e da “todopotestade” de Deus.

facilmente o material.

Importancia tiñan tamén as bases militares americanas asentadas no estado e polas que chegaba moito material dos EE.UU., sen pasar pola censura. Logo estarían as tendas clandestinas de libros, como a do “xudeu”¹²⁵ na que se podía obter numeroso material censurábel polo franquismo. Non obstante, sería -máis unha vez- RP quen fornecería aos mozos do Castro de todas as novidades que conseguiría en Madrid grazas aos numerosos contactos e a ter un soldo fixo que lle permitía adquirir gran cantidade de material.

3.2 Ideario do *Grupo de Cómic do Castro*.

3.2.1 Porqué unha BD galega e en galego?

No GC coexistían varios eixos culturais, sociais e políticos que respondían á visión que cada un dos integrantes tiña do mundo, e que pouco a pouco foron transmitido uns aos outros e no que acabarían por chegar a unha síntese común que derivaría no seu ideario, plasmado abertamente en dous “manifestos”¹²⁶ que acompañaron ás distintas exposicións e que servía de explicación non só deste ideario -explicación dada só en parte debido á censura- senón tamén explicar o porqué do seu espallamento a través dun medio -a BD- que non gozaba de prestixio naquela altura. Así, co gallo da exposición de febreiro de 1973 -Vid. 3.3.3- o grupo saca un comunicado a modo de manifesto-presentación co título *Eisposición do cómic galego* e do que se pode extraer os seguintes puntos fundamentais sobre por que cómic e por que en galego:

- Fronte ao menosprezo do “elitismo cultural” sinálase o “poder subxectivo da imaxe e a riqueza narrativa” que a BD posúe, tentando frear a negativa

125 Libreiro santiagués semiclandestino, en cuxa libraría se podía atopar todo tipo de libros e edicións de difícil acceso.

126 Aínda que eles non os consideran como tales, si que se poden considerar unha proclama desta nova arte no eido galego.

consideración de xénero secundario e afirmando as calidades artísticas que posúe e nas que os axentes culturais aínda non profundaran.

- Destaque das posibilidades educativas “latentes” na BD. É importante para eles subliñar como o compoñente cultural presente nas obras de BD existentes así como todo o que estaría por crear posúe unha singularidade comunicativa que a converte nunha ferramenta moi útil para transmitir non só a lingua, senón valores, ideas e todo tipo de obxectivos educativos.
- Contido “revulsivo e desmitificador”. Considérase que a BD é o vehículo expresivo do momento, polo cal se pode atacar a todo o sistema -o franquismo- do momento e darlle a volta a toda a imaxinaria creada ao seu redor.
- Un produto para nenos e “homes”. Preténdese sinalar que a BD xa non é -nunca o foi de feito- un produto só para nenos, senón que incluso nas historias máis aparentemente “inxenuas” subxace todo unha compoñente cultural, social e político que convén desentrañar.
- BD como medio de “espallamento popular da cultura galega” que se entroncaría cos romances de cegos. A BD, ademais de ser un produto internacional e cosmopolita, tería na nosa terra un precedente, os cartaces ou romances de cego, co que estaría a continuar unha tradición de noso.

O segundo texto, elaborado por Luís Esperante e presentado por primeira vez¹²⁷ na *II mostra de Cómic Galego* en maio do 73 -Vid. Anexo, doc.1- e que presenta unha estrutura máis sinxela, case poemática, onde se sinala cales son os motivos, arelas e esperanzas deste novo proxecto cultural e artístico:

por qué meios pode chegar a ser galego,
catalán ou cubán, algo tan heteroxéneo como é eso

127 O mesmo texto serviría logo para as seguintes exposicións do grupo.

que nos chamamos -pra nos entender- cómic,
e que é tanto como historietas, tebeos, tiras?

pódese entroncar, dalgún xeito, este pendello
aparentemente novo do cómic co resto
da nosa cultura?

haberá quen quen fale de xogo snob, underground,
artesanias pop, raigañas angloxasonas.

outras olladas verán a sombra rediviva
do capitán trueno
rexurdir cunha nova pigmentación
e dirán: máis sublitteratura.

Nos non arelamos facer arte, polo menos
ó xeito en que este é entendido agora e eiquí.

nos estamos na viñeta, e a palabra
énos tan necesaria
como hoxe a imaxe gráfica.

deste xeito arelamos chegar a ser como novos cegos
de boa vista que contén na súa lingua
a un pobo os novos crimes e as novas ledicias da
terra, e polas nosas imaxes corren tanto o vello sangue
como o novo mensaxe dun novo abrente.

polos ollos e os ouvidos, todo pola comunicación
cas vivencias de galicia, hoxe, pra quen queira
que sinta que unha cultura non é somentes unha academia
e menos pra un pobo que soupo
ser tal sen encherse de artigos [...]

No texto, logo empregado tamén na *Exposición de Cómic galego* organizada pola Asociación cultural *O Galo* e na *Exposición de homenaxe a Castelao* organizada pola tamén Asociación cultural *O Facho* só con algunhas modificacións atendendo a cada evento, amosa un discurso de *captatio benevolentiae* co que se pretende atopar o favor dos visitantes á mesma e sobre todo dos intelectuais da época, que puidesen ser os máis receosos a esta nova maneira de entender a arte. Así, pregúntanse no texto sobre a capacidade do cómic para poder ser unha arte galega de seu, ao igual que o pode ser catalana¹²⁸ ou cubana, e así alonxarse das

128 É importante esta referencia, pois naquela altura os movementos artísticos e culturais cataláns tiñan moita influencia na Galiza

pexorativas consideracións que traía coas súas orixes anglosaxonas¹²⁹ ou do cómic máis “afín” ao réxime como eran *El Capitán Trueno* ou *El guerrero del antifaz*¹³⁰ que -aínda que no primeiro caso o guionista, Victor Mora, era republicano e existen discrepancias entre o seu progresismo ou a súa face máis afín ao réxime- enxalzaban os ideais do pasado glorioso castelán na súa loita contra os enemigos, e que no caso do *Guerrero del antifaz* eran esencialmente árabes. Como logo se verá, a BDG naceu cun posicionamento aberto e radicalmente contrario a este tipo de historietas antes incluso da caída do réxime. Despois de debullar a BDG do resto de culturas do cómic que poden resultar máis ou menos sospeitosas de ser un “xenero” banal ou empregado para substentar os intereses capitalistas e imperialistas, entroncan este novo “xénero” -así o nomeaban eles por aquel entón- coa tradición galega e nomeadamente a tradición oral, ao seren eles os “novos cegos” que non tratarán temas de superheroes que nada teñen a ver con Galiza, senón “as novas ledicias da terra” ou denunciar “os novos crimes” á mesma. Para iso, sinalan tamén a importancia que ten non só a imaxe gráfica, senón tamén a palabra que “énos tan necesaria” como o propio grafismo, remarcando así ese lazo común que posúe coa literatura, reforzando o carácter culto e intelectual que posúe a BD, carácter que no momento non lle era atribuído polas elites culturais. A estas elites intelectuais e academicistas refírense ao crear esta “nova mensaxe” a “quen queira que sinta que unha cultura non é somentes unha academia”, sinalando que a arte vai máis aló do establecido institucionalmente e que o mundo está a mudar, e nesta mudanza Galiza non pode ficar atrás¹³¹, sendo necesario reflectir por medio desta nova sensibilidade artística os problemas e bondades de Galiza na lingua propia.

129 Dende as posicións intelectuais e políticas galeguistas receábase de calquera cousa vida destes países capitalistas e especialmente de EE.UU que se atopaba en plena guerra de Vietnam.

130 Porén, estas historietas caeran en decadencia, desaparecendo a finais dos anos sesenta e dando lugar proresivamente á aparición de BD's de corte máis crítico e sobre todo segundo unha liña artística máis innovadora consonte ao que estaba a ocorrer a nivel internacional.

131 Esta problemática xa xurdira na Galiza a raíz do estoupido das vangardas en Europa a comezos de século XX, e do que os escritores galegos receaban por transgredir o canon cultural autóctono, e alonxarse dos intereses culturais galegos. Pese a isto, Vicente Risco, guieiro da época e que receaba desta nova estética, asumiu que Galiza non podía ficar atrás en canto as novas tendencias e redactou o seu *Preludio a toda estética futura* onde se daban as chaves da estética vangardista, e que se acompañaría do poema futurista *U.. Ju juu..*.

3.2.2 Antiautoritarismo.

Aínda que dentro do GC coexistían varias sensibilidades tanto artísticas como ideolóxicas, os seus integrantes mantiñan un eixo común que vertebraba o sentir do grupo. No eido artístico sería a representación das súas inquedanzas sociais por medio da unión da imaxe e do texto, feito transgresor no seu momento, e por outro lado o feito ideolóxico que se representaba a través desta BD, e que tiña como espiña dorsal o antiautoritarismo. Dentro deste termo englobábase a loita contra todo o que se lle estaba a negar aos distintos compoñentes do grupo e a toda a sociedade galega da época. O antiautoritarismo reclamaba o dereito a se expresar libremente en galego e a que a súa lingua fose recoñecida cos dereitos que lle son propios e, máis aló, o antiautoritarismo reclama o dereito a expresar -sexa na lingua que for- os máis fondos pensamentos e ideais. Este autoritarismo leva tamén a escoller libremente tamén a maneira de expresarse, sen ter que deixarse levar pola inxerencia das elites culturais nin das estéticas impostas como máis “galegas” ou “populares”¹³², reivindicando o inicio dunha nova época no eido estético que estouparía á vez que o réxime franquista esmorecía. Finalmente o antiautoritarismo cargaría contra os propios presupostos que lles viñan impostos dende as súas propias estruturas familiares -hai que ter en conta a xuventude dos membros naquela altura, uns vinte anos, e o síntoma de rebeldía que, neste senso adoita xerarse a esas idades-. Xosé Díaz explicaría así:

Meternos coa ditadura e contra toda autoridade, contra os nosos pais políticos e cos nosos pais biolóxicos. Nós eramos moi ácratas. O cómic era un vehículo para criticar e botar abaixo as estruturas. [...] Nós eramos destrutivos, arrasabamos con todo. Moi antiautoritarios. A definición de *Cómic do Castro* sería esa, antiautoritarios. (Díaz, X. EP, 31 outubro, 2013)

Este antiautoritarismo plasmado nas súas obras traería consigo o apoio de moitos artistas e persoeiros da época, que vían con bos ollos todo o que fose unha

132 No sentido de achegadas ao pobo ao que se pretende dirixir.

oposición ao franquismo, mais tamén supúxolles non só -como veremos- problemas con autoridades gubernativas e sociais, senón cos propios familiares, como o caso do pai de Xosé e Rosendo, Isaac Díaz Pardo, que receaba do uso que da BD¹³³ se estaba a facer, onde certas actitudes de Sargadelos ou mesmo as súas aparecían reflectidas nas súas historias de forma crítica.

O que si quedaría claro era o aberto do compromiso ideolóxico que tiñan as súas obras que, como veremos deseguido lles causaron varios problemas nas diferentes exposicións que levaron a cabo.

3.3 Saída á luz: as exposicións do GC.

3.3.1 Porque unha BD exposta?

A verdadeira orixe e motor do *Grupo de Cómic do Castro* materializouse por medio de diversas exposicións¹³⁴ onde amosarían unha escolma dos distintos traballos que estaban a realizar. O motivo de as súas obras seguiren o camiño expositivo ciméntase baixo tres motivacións:

- A primeira sería o xa sinalado impacto que lles supuxo a observación da BD-Mural de Reimundo Patiño *O home que falaba vegliota*¹³⁵, que seguindo os presupostos da EPG e da tradición dos carteis de cego e máis xunguidos polo obxectivo de comunicación á sociedade dos problemas existentes, observaran que as posibilidades de acercar as obras á xente e facelas abertas e accesíbeis era a maneira de conseguir os obxectivos

133 Aínda que se ten comentado que non lle gustaba a BD, o feito da elaboración dos cartaces de cego, que representan un dos máis inmediatos precedentes da BD na nosa terra, e de fomentar distintos seminarios a través do *Laboratorio de formas de Galicia* onde se incluía este medio desmentirían ou canda menos relativizarían este feito.

134 Calcúlase que foron máis dunha trintena de exposicións por toda Galiza.

135 Ademais do xa exposto por Xosé Díaz e comentado anteriormente, Xesús “Chichi” Campos respondería á pregunta encol de cando naceu o grupo: “Después de haber visto el cómic de Reimundo Patiño, *O home que falaba vegliota*. Eso nos dio ánimos. Nos dimos cuenta de la importancia de este medio de expresión para dar a conocer nuestras inquietudes”. *La Voz de Galicia*, 20 febreiro 1973, p. 7.

sociais e artísticos desexados. A xente do Castro, recoñecidos eles mesmos como “pupilos” do “mestre” Patiño, seguirían estes presupostos para facer o máis visíbel posíbel esta nova arte aínda non comprendida e que tiña como obxectivo ser o altofalante da problemática social e política do momento dunha maneira directa e sinxela ao maior número de persoas posíbeis.

- A segunda sería a inexistencia na Galiza¹³⁶ dunha industria editora coa que poder sacar adiante os traballos, e máis aínda sendo estas as primeiras obras que realizaban, sendo uns descoñecidos no eido artístico para a meirande parte da intelectualidade e sendo tamén a BD naquela altura unha completa descoñecida como produto artístico inzado de valores sociais, lingüísticos...este problema, aínda existente a día de hoxe explicábao Agustín Fernández Paz na comunicación lida no 1º Seminario do Humor celebrado no Laboratorio de Castro en xuño de 1982¹³⁷:

Os autores que escollen o cómic como medio de expresión teñen case tódolos camiños pechados:

-Non hai xornais que publiquen tiras de autores galegos. Nesto, coma noutras cousas, viven de costas á realidade cultural.

-Non hai unha revista galega de cómic¹³⁸. Nin pra rapaces, nin pra xuventude e prós adultos.

-Non hai unha infraestrutura industrial que posibilite o lanzamento de álbumes de cómic. (Fernández Paz, A. 1984: 30)

136 Noutras latitudes da península si que existía unha certa aposta editorial pola BD: en Euskadi por exemplo houbo ambiciosas tentativas como *Buru Lan Ediciones*, creada arredor de 1970 baixo a dirección do donostiarra Luís Gasca, autor que xa publicara varios ensaios sobre a BD e que conseguiría no xornal *El correo español-El correo vasco* xa en 1968 abrir unha sección sobre BD titulada “Los cómics”. En Catalunya, Bruguera levaba anos dominando o panorama da BD -grazas ao dogmatismo e as pésimas condicións as que sometía aos debuxantes-, e sería en 1973 cando só nunha grande e cosmopolita cidade como Barcelona podería dar o pistoletazo de saída do “cómic underground español” con *El rrollo enmascarado* cunha tiraxe de 1.000 exemplares -parte dos cales serían secuestrados polas autoridades-.

137 Esta comunicación, aínda que de dez anos posterior ao inicio do GC, enuncia perfectamente a eiva cíclica que sofre o panorama editorial e a industria cultural galega.

138 Propostas como *A cova das Choias* ou *Xofre* tiveran unha efémera vida dun só número, e outra máis lonxeva como *Vagalume* desaparecera catro anos antes.

- A terceira foi a consecución do apoio de diversas entidades que forneceran os lugares onde expoñer as obras. Nalgúns casos a proposta saíu das propias entidades, e noutros grazas o labor incansábel de “Chichi” Campos na búsqueda de novos sitios onde levar as obras do grupo. Para lograr estes obxectivos cómpre sinalar a apertura que se estaba a producir pouco a pouco nesta fin do franquismo, o que propiciaba o incremento da escena cultural galega -aínda que con moitos atrancos como veremos-. Neste eido, o apoio dende algunhas institucións educativas e, sobre todo o traballo que pola cultura estaban a realizar as emerxentes asociacións culturais naqueles momentos -*O Facho, O Galo...*- serían fundamentais para o espallamento das obras do GC.

Así, as exposicións servirían como un medio de divulgar a súa arte e o seu ideario a un público amplo sen este ter que aportar ningún tipo de desembolso económico -o que atraería a moitos sectores sociais que non se podían permitir pagar unha entrada ou mercar varias revistas.

Tamén servirían estas exposicións como un escaparate cultural onde os representantes do mundo da cultura -estudantes, artistas, intelectuais, editores...- puidesen observar as posibilidades desta arte emerxente o que podería posibilitar o “reclutamento” de máis artistas á “causa” da BD ou o interese por sectores editoriais ou culturais que favorecesen o xurdimento dalgún tipo de estrutura editorial ou cultural a respecto da BD, un mercado editorial que precisaba renovarse, como ben menciona Ramón Piñeiro no *Primeiro Seminario Encol do Libro Galego* celebrado en 1972:

A política editorial tivo deica agora unha etapa consagrada ao prestixio da lingoa, que foi necesaria, e que está casi lograda, agora o que fai falla é tender á popularización, difusión, e tender ás publicacións de divulgación, e non somente de pensamento puro e de investigación pura, poñer nas mans dos galegos medios de información sobor de Galicia e o noso tempo, o do noso mundo. Estas deben ser as conclusións xerais. (VV.AA, 1974: 23)

3.3.2 Primeiro intento de exposición de BDG.

En abril de 1972 os compoñentes do GC ficaran impresionados pola exposición d'*O home que falaba vegliota* e ese feito, sumado á motivación que *Chichi* Campos introducía no resto do grupo¹³⁹ provoca que no comezo do verán dese mesmo ano -cando disfrutaban de vacacións- os catro compoñentes se puxeran a traballar xuntos nun estudo que tiñan no Castro, que se convertería en “cuartel xeral” do grupo, aínda que tamén a casa de Luís Caparrós ou incluso nas cafeterías puñanse “a debuxar meténdonos os uns con os outros. Moreas de debuxos. Ías comentando todo o que che pasa en debuxos, era o noso nexos” (Caparrós, L. E.P 28 outubro 2013). Ese sería o único momento onde todos os integrantes traballarían xuntos, e froito dun incensante traballo de dous meses, xurdiría o primeiro intento de exposición de BD do GC:

A primeira exposición do -Grupo do- Castro fíxose no ano 72, nas festas do Castro. Fíxose alí unha barraca e alí expuxemos todos os cómics. [...] eran uns cómics brutais, contra a igrexa, contra o franquismo, contra a policía, guardia civil... moi antiautoritario, de característica moi antiautoritaria. E a guardia civil nolo pechou, alguén dou un chivatazo e nolo mandaron retirar. Era un tinglado duns cinco ou seis metros de longo, cunha lona por riba por si chovía, e debía de haber moitos cómics. (Díaz, X. E.P, 31 outubro, 2013)

O “bautismo” artístico do grupo non podería ser máis revelador da intencionalidade dos seus compoñentes: a de achegarse coas súas obras ao maior número de persoas posíbeis fuxindo de calquera “elitismo” cultural, montando para iso unha sinxela barraca artesá nas festas populares da vila onde estaban a traballar e onde residían os irmáns Díaz. As súas obras terían sido vistas por todo tipo de xentes da zona e de todo tipo de idade, que mentres acode a divertirse,

139 Xosé Díaz explica así: “dende logo o incentivador de *Cómic do Castro* era *Chichi* -Campos- porque lle gustaba moitísimo debuxar, comunicaba o mundo debuxando, non deixaba títere con cabeza, tiña unha capacidade de crítica sobre todas as cousas, personaxes, a política, foi quen nos incitou a traballar, porque eu pintaba, Rosendo debuxaba, e Caparrós debuxaba moi ben, entón, como tiñamos esa sinerxia levounos para diante”. (Díaz, X. EP, 31 outubro, 2013)

podería observar as historias que con crítica e humor facían o GC. Todo un exemplo de arte popular e popularizante, seguindo o ronsel dos cartaces de cego ou de iniciativas como a *Barraca Resol*, tentando transmitir a cultura nas capas sociais que máis dificultades teñen de achegarse á mesma.

Revelador tamén é coñecer o grao de compromiso de ditas obras, que se postulaban profundamente antifranquistas ao atacar a todos os estamentos que compuñan o réxime ditatorial, dende o brazo eclesiástico até o brazo das autoridades policiais, estando aínda en período ditatorial, aínda que xa agonizante. Porén, aínda que a ditadura estaba xa a morrer, seguía a impoñer a súa lei, e a súa actitude contra este tipo de manifestacións artísticas de corte revolucionario -axudados polo colaboracionismo dalgúns veciños afíns ao réxime- quedou patente na rápida intervención coa que se desmantelaría esta primeira exposición do GC. Esta primeira e efémera incursión, no canto de botar cara a atrás aos autores, non fixo senón que afianzalos neste modelo de presentación dos seus traballos ao comprobar que tiñan asegurado unha das súas finalidades: transmitir o pensamento antiautoritario e contra a ditadura por medio da BD, alentando o inconformismo e incomodando os estamentos máis reaccionarios.

3.3.2.1 Obras expostas. Análise.

Entre as obras recuperadas das distintas exposicións, Xosé Díaz sinala (E.P. Marzo 2014) con seguridade como pertencentes a esta primeira exposición as súas obras *A pomba da liberdade*, e *En calquera intre*, reservando algunha dúbida para *Eisi fala algunha xente* e *Oscilaciós*, que aínda que foron feitas tamén no ano 72, analizarémolas nas primeiras exposicións nas que temos constancia gráfica -Vid Anexo, doc. 5- da súa presenza, as da Escola Normal e do colexio Dominicos -Vid. 3.3.3.2. No caso d'*As mans erguéndose ao ceo* aínda que contamos coa versión publicada n'*A cova das choias* e que non conta con diferencias a nivel narratolóxico, si se atopan a nivel estético co que esta prancha será analizada xunto

coas demais obras de dita revista -Vid. 3.4. De *Chichi* Campos sinala tres obras, *¡Que tempos istes!*, *Zomba Milonga* -nesta mesma prancha aparecen dúas obras máis sen título-, e *Ensaio encol do cómic galego*. De Rosendo Díaz Roxo sinálase a obra *Historia dun home que necesitaba durmir*, non podéndose precisar ningunha de Luís Esperante de entre as pranchas atopadas.

A prancha de Xosé Díaz *En calquer intre de calquer día*, desenvolve unha crúa e directa historia de denuncia a raíz dos sucesos acontecidos apenas un ano antes onde os traballadores Amador Rei e Daniel Niebla caerían mortos nunha manifestación a causa dos disparos da policía¹⁴⁰. Composta por cinco cadriños dispostos en tres tiras horizontais (8+2+1) Xosé Díaz comeza o primeiro cadriño coa seguinte narración: “En calquer intre, de calquer día, de calquer lugar...pode escomenzar a hestoria”. Esta frase remítenos primeiramente unha frase de Pablo Neruda: “Algún día, en cualquier parte, en cualquier lugar indefectiblemente te encontrarás a ti mismo, y esa, solo esa, puede ser la más feliz o la más amarga de tus horas” onde Neruda enuncia a inexorabilidade da vida e dos nosos acontecementos, que teremos que asumir para non caer na “amargura”¹⁴¹. Os actos vitais deben ser polo tanto meditados e asumidos con todas as consecuencias, e levados cara adiante con afouteza. Neste senso aplica parte deste razoamento no sentido de que o pobo galego debe estar preparado para afrontar unha loita que se sabe sanguenta por canto o “inimigo” representado neste caso polas forzas franquistas non vai ter compaixón, e a morte preséntase de maneira “indefectíbel”.

140 O 9 de marzo de 1972 produciuse un paro total na fabrica de Bazán -Ferrol- pola indignación que supuxo un novo convenio colectivo asinado dende Madrid. Ese mesmo día a fabrica anuncia a suspensión aos traballadores de emprego e soldo, producíndose unha ocupación da fábrica por parte dos traballadores, sendo posteriormente desaloxados de maneira violenta pola policía. Ao día seguinte, os traballadores, concentrados ás portas de Bazán, parten en masa cara a Ponte das Pías, onde sofren unha emboscada onde, tras unha carga e a conseguente resposta dos obreiros, a Policía Armada comeza a disparar indiscriminadamente, caendo mortos Amador Rei Rodríguez e Daniel Niebla García. O pobo galego quedaría conmocionado con estes feitos, aos que se sucederían actos de solidariedade por todo o territorio. Froito desta desgraza crearíase o *Día da clase obreira galega*, celebrado no país cada 10 de marzo.

141 Recuperada de www.literatura.about.com

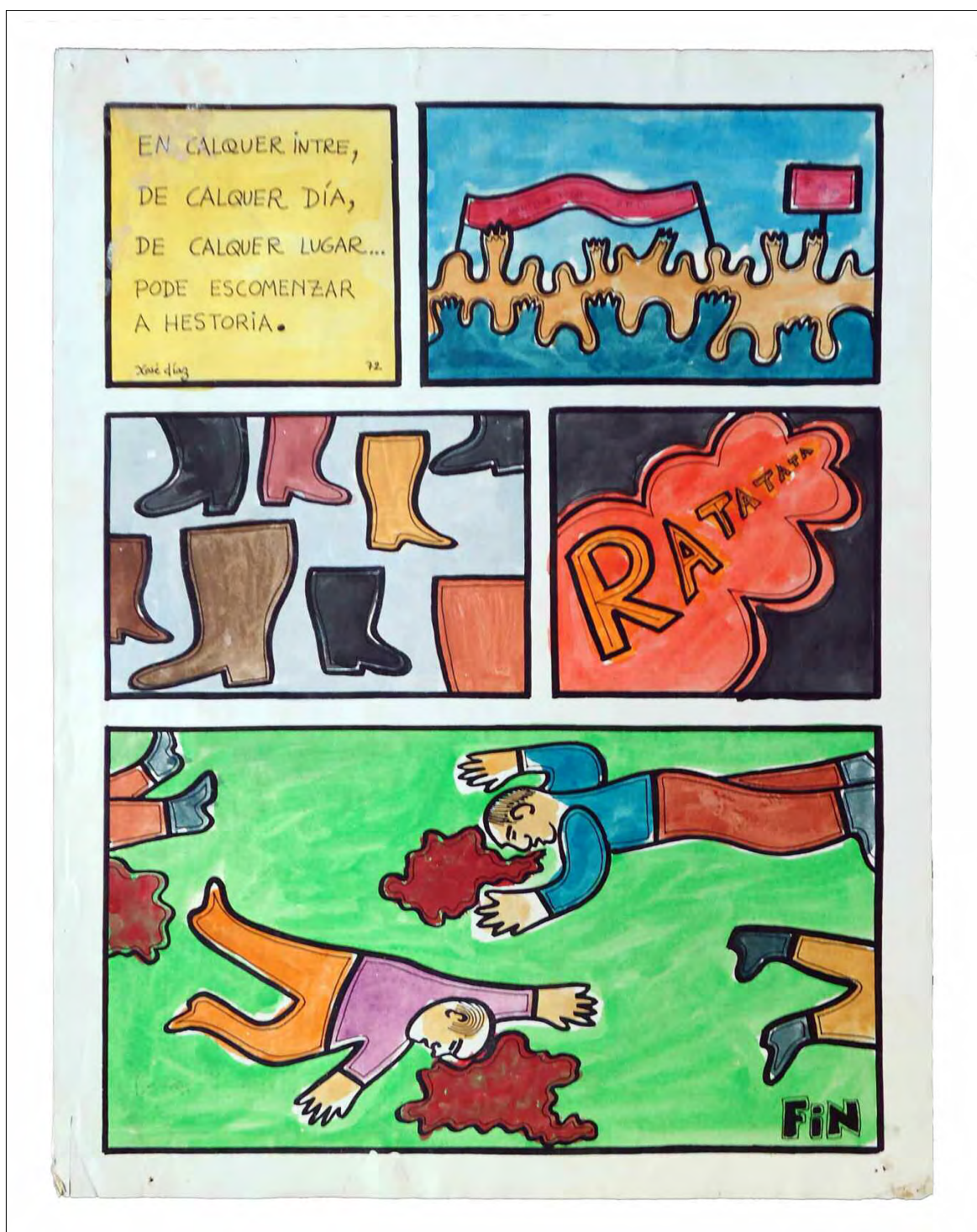


Fig. 31. -Inédita- Na prancha *En calquer intre, de calquer día*, Xosé Díaz fai unha directa e fonda homenaxe aos obreiros Amador e Daniel, mortos dous meses antes pola policía nunha folga obreira. Con este tipo de obras o GC amosaba a idade “adulta” da BD, ao empregar o medio como un sistema de denuncia contra a ditadura, abrindo así o paso a novos creadores a que adoptasen unha postura revolucionaria por medio da narración gráfica.

A prol de alentar isto, Díaz expón os feitos do dez de marzo: no segundo cadriño represéntase unha gran masa de xente manifestándose, portando faixas e cartaces e presentando un estado de axitación representado polos brazos ergueitos de moitos deles. A iconicidade do debuxo é moi grande, e apenas distinguimos que son persoas. Con isto sinalaría o autor a colectividade do pobo traballador galego; nese debuxo todos podemos estar representados¹⁴² e formariamos parte del. No seguinte cadriño, xa na segunda tira aparecen unhas oito botas distintas que terían unha función metonímica, da parte polo todo que sinalarían a presenza da Policía Armada e dos seus distintos membros. Este xiro metonímico, ademais de non darlle rostro á policía, representaría o poder represor que a bota leva implícito, ao igual que logo utilizaría XM cos seus pés: o símbolo do esmagamento do pobo. Outro dos factores que puido levar a este emprego metonímico sería o da tendencia sinteticista que o autor pretendía acadar nas súas obras. A prol dunha maior claridade na exposición das súas ideas, eliminaba todo o que puidese ser supérfluo ou recargante. De aí a simple representación das botas de aspecto militar que remiten directamente ao organismo represor, sen que o lector-observador teña que distraer a súa visión nos múltiples elementos que se poderían representar. Da mesma maneira, seguindo a idea de síntese como factor de elaboración dun discurso directo, prescindirá do texto, trasladando toda a forza á imaxe.

As consecuencias da aparición da Policía Armada non se deixa agardar, e no seguinte cadriño unha nube vermella, baixo un fondo negro garda dentro a onomatopea RA TA TA TA¹⁴³ que indicaría o comezo dos disparos dunha ametralladora. A propia onomatopea cunha cor alaranxada, funcionaría como parte integrante do debuxo, formando o lume co que se caracteriza habitualmente o fogo que provén das armas. Logo faise de novo o silencio. A narración prescinde do

142 Scott Mccloud explica así: “Cando, por medio da caricatura, facemos máis abstracta unha imaxe, estamos centrándonos en detalles específicos máis que eliminándoos. Ao descompoñer unha imaxe no seu *significado* esencial, o artista pode amplificar ese significado nun xeito que a arte realista non pode [...] canto máis se caricaturiza unha cara, máis xente representa.” (2011: 38)

143 Luís Gasca e Román Gubern defínenos así: “RAT TAT TAT constituye una onomatopeya secuencial muy común para expresar el ruido rítmico, rápido y seco del tabletear de una ametralladora[...]” (2008: 275)

texto e prefíre centrarse unicamente na forza das imaxes. Non precisa dicir nada, todo o mundo sabe que é o que está a ver. A derradeira viñeta presenta un tamaño practicamente igual ao das outras catro xuntas. É, por tanto, a máis importante, e nela quérese pousar todo o peso da narración gráfica da prancha. O cadro presenta unha estampa dantesca: catro figuras aparecen deitadas no chan, de dúas só vemos as pernas, máis as outras dúas figuras aparecen por completo. Os trazos físicos son xa moito máis perceptíbeis que no segundo cadriño: os mortos xa teñen un rostro, son reais, individuais e terían un nome: Amador e Daniel, mortos dous meses antes. O sangue vermello que abrolla dos seus corpos contrasta co verde chan que os acolle, como se a esperanza se tinguise de morte. O distanciamento que produciu a primeira e única frase dándolle un certo ton épico á historia atopa o seu termo conclusivo da maneira máis eficaz posíbel, unha gran panorámica desoladora. Esta prancha albíscase como unha das máis impactantes naquela altura, sobre todo se temos en conta o recente duns acontecementos que conmocionaron a toda Galiza. Por outra banda as autoridades gubernativas podían ver na prancha a representación dunha realidade que tentaban tapar co paso do tempo. A BDG comezaba o seu camiño como un elemento subversivo e incómodo para o réxime ditatorial.

Na seguinte prancha, e en apenas sete cadriños, incluído o primeiro que leva o título, *A pomba da libertade*, elabórase unha aparente historia sinxela, pero cun contido simbólico social e político moi fondo. Nela, unha pomba, que aparece recoñecida como a “pomba da libertade” e que anda a comprobar como transcorre a vida nos lugares máis conflitivos, atópase cun avión de guerra norteamericano que estaba a lanzar bombas pola zona. Cando os pilotos se dan de conta deciden dar caza da pomba, para así poder seguir o seu traballo de exterminio con total tranquilidade.

Nesta ocasión, Xosé Díaz afástase da sinxeleza textual que o caracteriza para profundizar nas características do seu alegato antibelicista. En efecto, non se pretende facer un alegato só sobre a paz, que sería o que se desprendería se soamente observáramos os debuxos, primeiramente porque a pomba debuxada é

unha recreación da pomba da paz de Pablo Picasso¹⁴⁴, a cal perecería baixo os disparos dunha avioneta de guerra -se ben adiviñamos que a mesma é estadounidense polo logo que loce o avion nos laterais. Mais a pomba aparece rebautizada co nome de “pomba da liberdade”, reclamando non só a paz, senón a xustiza e a liberdade dos pobos que están sendo sometidos polas ditaduras e o imperialismo. Entre os pensamentos da pomba atopamos a idea de visitar Vietnam, Uruguay e Irlanda, tres sitios onde se fai necesaria a súa presenza, a liberdade. Tentábase trasladar ao público cales eran os males que aqueixaban o mundo. O primeiro deles, e o máis tristemente coñecido na época era o da guerra do Vietnam¹⁴⁵, e así o demostra Díaz que o toma como discurso central. Desta maneira, no terceiro cadriño, do avión sae un diálogo entre os pilotos que di: “Joe, está o ceo moi nublado, penso que estamos gastando as bombas en balde” ao que lle responde o outro piloto: “Non te preocupes, que algún chino ha de caer, jijiji”. Díaz amosa o sinsentido do bombardeo americano, que só busca causar destrución e non atende a ningún outro propósito. Esta carencia de razoamento intensifícaa co seguinte comentario: “Anda con ollo, igual estamos enriba do pentágono” onde sinala a cegueira estrutural da invasión ianqui, unha invasión que se sustentaba, como outras moitas na consecución de “liberdade” nos países atacados.

É aquí cando se comprende o duplo sentido do título da prancha de Xosé Díaz, o desenmascaramento da política exterior americana, que baixo o pretexto de liberdade invade e destrúe todo país que lle resulta molesto, ben por medio dunha guerra aberta como a de Vietnam, ben financiando as crecentes ditaduras en latinoamérica, como no caso uruguaio, no que nese mesmo ano (1972), o ditador Juan María Bordaberry alzaríase co poder nunhas eleccións máis que irregulares.

144 Deseño que foi empregado no Congreso Mundial pola Paz de 1949, pasada xa a Segunda Guerra Mundial, e que se converteu no símbolo internacional da paz.

145 Segue así Xosé Díaz o ronsel doutros grandes creadores galegos que estaba a denunciar a guerra do Vietnam, como a estampa de RP *Maes do mundo contra a guerra de Vietnam* (1968) o poema *Digo Viet Nam e basta* (*Viaxe ao país dos ananos*, 1968) de Celso Emilio Ferreiro, a canción *No Vietnam* de Benedicto (*Benedicto*, Edigsa:1968) e que tería continuidade no xa posterior *Vietnam Canto* de Uxío Novoneyra (*Poemas Caligráficos*, 1979) -nunha edición ilustrada polo propio RP.

Así, e como o propio Díaz afirma (E.P 18 marzo 2014) a prancha é un alegato contra Henry Kissinger, o encargado da política exterior estadounidense e acusado de instigar os numerosos xenocidios que a nivel mundial os EUA levou a cabo, ben directamente, ben encuberto. A ironía que despreza respecto desta figura ben dada polo nomeamento do propio Kissinger como candidato ao premio Nobel da Paz, que acabaría conseguindo en 1973. Símbolo disto, e quizais non por acaso, a avioneta, dunha cor vermella -sangue, violencia...- unha vez morta a pomba, adquire a mesma cor que esta -nomeadamente o cuarto cadriño- podendo así, baixo a falsa aparencia da pomba da liberdade, “bombardear tranquilos”.

O outro conflito político que se sinala na prancha corresponde ao de Irlanda, onde ese mesmo ano, o 30 de xaneiro de 1972, producírase a manifestación a prol dos dereitos civís, na que trece civís caerían abatidos polos disparos do exército británico. Extende así a problemática non só a realidades lonxanas como as do sudeste asiático ou da sudamérica, senón a loitas de liberación nacional que se desenvolven a non moita distancia de Galiza.

A BD aparece así como un transmisor das inxustizas cotiás que se desenvolven en todo o mundo, un altofalante co que o autor trata de concienciar dunha maneira directa e concisa como se está a compoñer o sistema político internacional e como somos unha peza máis dese sistema que permanece subxugado baixo unha ditadura da que ninguén nos liberará.

Pola súa banda, de *Chichi* Campos, conservamos tres obras desta primeira exposición, presentando as tres formalmente unha composición moi similar, pranchas moi recargadas e enchidas de vivas cores que corresponderían á viveza dos rotuladores cos que se elaboraron as pranchas¹⁴⁶, e sen presentar ningún tipo de experimentación formal. A nivel discursivo si que podemos atopar claras diferenzas entre as tres obras, como sinalaremos a continuación.

En *¡Que tempos istes!* Xesús Campos realiza unha escolma de todos os males

146 Noutras pranchas, como a de *Roxo*, observamos o emprego do mesmo material, posto que en agosto do 72, as obras eran producidas ao redor dunha mesma mesa, no Castro e compartindo o mesmo material.

que aqueixan a sociedade galega actual, e a falta de valores desta, a cal se deixa engaiolar e non responde ante as inxustizas que se cometen. Destapa Campos o estigma dun goberno nacional-catolicista, cuxos valores son transmitidos a unha sociedade manipulada e adormecida que non é capaz de ver “a verdadeira faciana dos que mandan”. O hiperdensenvolvemento das cidades, condearíaas a unha polución e a unha vida alienante e claustrofóbica, “onde a xente vive confundida e asoballada”, inzada de desigualdade posto que “inda hai xente que durme baixo as pontes”. Mentres, fomentárase un consumo desmedido acaba por afundir uns tempos onde a igrexa se enriquece a costa dos fieis, “os homes asesíñanse antre eles e nin saben pra que fin” e os que protestan sofren a represión mentres os que manda “pretenden fuxir da verdade”. É para Xesús Campos unha época de alienación, onde o home deixa de ser home e pasa a ser un instrumento case cosificado polo poder, manexábel e moldeábel, mentres o goberno franquista aparece zoomorfizado¹⁴⁷ por medio dun porco, seguindo o ronsel de Vicente Risco no seu *O porco de pé*, sinalando así a natureza suxa e mesquiña de dito goberno. Campos formula ao lector unha necesaria reflexión sobre a época que está a vivir, sobre cales son todos os males que rodean á sociedade, tentando remexer desta maneira as consciencias da xente e provocar unha reacción no espectador.

A segunda das pranchas aparece dividida en tres partes con tres historias distintas, separadas entre si por dúas liñas horizontais e ornamentadas, coa fin de marcar axeitadamente esta separación, posto que nada ten a ver entre si as historias, que se presentan máis ben como tiras deseñadas, sendo as dúas primeiras de seis cadradiños (3+3) e a derradeira só de tres, buscando desta volta a inmediatez, mais tamén o aproveitamento do material para contar o maior número de historias posíbel.

147 A zoomorfización e a antropomorfización, como medio para representar características morais ou sociais dos personaxes, aínda que xa foi empregada dende as orixes da BD, adquiriu recentemente unha especial importancia grazas a *Maus* de Art Spiegelman, historia de carácter biográfico onde se narra o paso do pai do autor polos campos de concentración nazis, e onde os xudeus aparecen representados como ratos, os nazis como gatos e os polacos como porcos. Esta obra conseguiría en 1992 o premio Pulitzer, sendo a primeira novela gráfica en facelo, marcando así un antes e un despois na BD.



Fig. 33. Na prancha *¡Que tempos istes!* Xesús Campos arremete contra todos os males endémicos da sociedade do seu tempo, sumándolle á hexemonía política dunha clase fascista, ultracatólica e belicista o xurdimento dunha sociedade de consumo, alienada e encerrada en grandes urbes entre a polución e a hipermasificación.

A primeira delas, *Zamba*¹⁴⁸ *milonga (colloto no mas)* leva por subtítulo *comic de vivencias gauchas*, o cal explicaría en parte un título que se nos pode facer estraño de principio. Temos polo tanto unha historia na que o protagonista, un gaúcho caracterizado como tal, coa súa barba e gorro gaúcho, toca coa súa guitarra unha canción contra os explotadores e apoiando aos traballadores explotados. Proclámase así como “vocero del pueblo”, mais a realidade final demostra que este cantor está vendido ao “lurpio oligarca” contra o que cantaba, posto que “uno tené que ganarse el pan”, frase que di mentres recibe moedas do explotador contra quen cantaba. Faise así visíbel o xogo que coa palabra “milonga” empregou no título, ao referirse non tanto á canción típica do Río da Plata, senón ao significado de milonga como mentira. Desta maneira realízase unha crítica aos autoproclamados cantores do pobo que, -sen ter que saír da Galiza-, andaban a cantar á terra sen predicar co exemplo.

A segunda tira deseñada da prancha no leva título ningún, mais se ben é verdade que non precisa deste, dado a curta extensión da narración e da claridade do que se tenta transmitir. Campos, recrea o que sería a proclamación como rei do príncipe Juan Carlos, posto que o 22 de xullo 1969, Franco proclamouno seguindo o que xa viña promulgado dende o ano 1947 na *Ley de sucesión en la Jefatura del Estado*¹⁴⁹ mais saltándose a orde sucesoria natural pola que lle correspondería a Juan de Borbón. Así, mediante as caricaturas destas personaxes, e, por medio dun humor mordaz e sen censuras, amosa a realidade fascista dun futuro rei que nin sabe que será o que ten que facer.

No derradeiro cadriño reflíctese perfectamente o que significa o chamado “feito sucesorio”: o futuro rei leva unha coroa con forma de cruz -desta volta representada como carga- na que se inclúe mais outra cruz, agora si como símbolo relixioso, o símbolo do dolar e o símbolo nazi, a esvástica.

148 A zamba é un xénero musical folclórico arxentino, que chegou a ser proposta como danza nacional da Arxentina.

149 Nela Francisco Franco aseguraba o nomeamento do seu sucesor tras o “hecho sucesorio” é dicir, o seu falecemento.



Fig. 34 En *Zamba milonga*, e máis nas dúas historias seguintes *Chichi Campos* acolle diversos temas, como a claudicación dos supostos “voceros del pueblo”, a imposición franquista da monarquía e incluso temas máis cercanos ao humorismo gráfico máis convencional. O aproveitamento dos recursos dos que dispuñan era máximo, como se deduce tamén do emprego dos mesmos rotuladores por todos os compoñentes do GC.

Mentres, con cara resignada di: “Agora soio fica soportar con pacencia a miña cruz”, posto que no seu posto debería seguir subxugado ao goberno dos EE.UU e ademais ser fiel ao seu xuramento de 1969 no que xura “fidelidad a los principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales del Reino”.

A derradeira tira da prancha, seguiría xa o esquema típico da tira humorística, tres cadriños onde se busca o riso dunha maneira directa e sinxela. Na tira Campos representa a unha muller á que pola perna lle sobe unha formiga, a cal chegada a certo punto incluso lle produce pracer. O cadriño final, de “clímax” humorístico e con certa moralexa sinala en palabras da protagonista que “xa o decía miña nai, non che podes fiar de ninguén”.

O primeiro cadriño que atopamos presenta a unha moza, de aspecto normal e cara amábel que se presenta como “a heroína do cómic”. Campos dálle así unha outravolta a un rol de xénero que se atopaba estereotipado dende os comezos da BD, onde o protagonista sempre era un home e a muller só cumpría o papel de mero consorte, un ser feble ao que rescatar do inimigo ou o escuro obxecto de sedución, que só, nos anos sesenta, co estoupido das heroínas, sobre todo no eido da ficción científica¹⁵⁰, a BD consegue superar en certa medida este estigma. Ante todo, este aporte da concesión do papel protagonista a unha muller, dentro dun “proieuto de cómic galego” xa di moito do carácter social e popular que se tentaba transmitir na creación desta nova arte na Galiza. Porén, este termo primeiro de heroína emprégao Campos para presentar no segundo cadriño, nun retruque léxico, un outro tema vetado tamén na BD tradicional como era o das drogas.

En efecto, baixo un cadriño onde se pode observar a unha persoa fumando un “celtas” rodeado de flores, estrelas... como metáfora visual que nos indica que o personaxe esta baixo os efectos das drogas, feito que se nos aclara no carteliño dicindo “Eu son a heroína misturada, e chámanme a cocaína”.

¹⁵⁰ Aínda que na súa maioría respondían a un carácter erótico como era o caso de *Barbarella* (1962) de Jean-Claude Forest ou *Les aventures de Jodelle* (1967) de Pierre Bartier e Guy Peellaert, ou xa fóra da ficción científica a unha sensualidade pop como a da xenial *Valentina* (1965) de Guido Crepax.

As drogas que soamente tiveran cabida como tema recorrente no *Comix underground* americano uns anos antes, apenas si tiña cabida como expresión dunha contracultura na Europa dos anos sesenta e inicios dos setenta¹⁵¹.

O seguinte cadriño co seu exemplo preséntanos a “un labrego mascarado, o chico da película”, e efectivamente no cadriño podemos observar a un home de aspecto rudo, con boina e anteface, que olla cara o ceo, onde se aprecia o símbolo comunista da fouce e o martelo. Neste “exemplo” fusiúnase o concepto de heroe enmascarado¹⁵² cunha personaxe atípica para este tipo de mesteres, o labrego. E máis atípico aínda é que o heroe persiga un ideal comunista, posto que a maioría dos heroes enmascarados proviñan das editoriais dos EE.UU, polo que nunca¹⁵³ serviron aos ideais dos inimigos desta potencia mundial. No caso español, *El guerrero del antifaz* non era outro que un combatente cristián que loitaba contra o “invasor” musulmán no final da reconquista, e que servía como personaxe glorificador e símbolo da ditadura. Desta maneira, proporía tamén Xesús Campos, unha outra volta ao xénero tradicional dos heroes cun toque retranqueiro, mais que contén unha importante simboloxía da loita de clases por detrás, e que nos lembraría ao “labrego do tempo dos sputniks” que escribira Celso Emilio Ferreiro uns anos antes (1962, *Longa noite de pedra*).

O cuarto cadriño presenta como exemplo unha paisaxe, un campo cunha árbore baixo un ceo azul. Mais Campos preséntao como “a paisaxe non polucionada aínda” facendo así un duplo xogo entre o emprego da paisaxe como parte do código iconográfico, delimitador dun escenario onde suceden os feitos e a advertencia das consecuencias da industrialización que está a acabar coa natureza.

151 Así o menciona Santiago García, quen, seguindo a Pablo Dopico (2005) sinala: “En España no se puede concebir ningún cómic adulto hasta los últimos coletazos del franquismo, que había mantenido el tebeo paralizado en una infancia eterna de historietas de humor, románticas y de aventuras presidida por la omnipotente editorial Bruguera, lo que provoca un desarrollo más tardío.

152 Dende o *Spirit* (1940) de Will Eisner pasando por *Batman* (1939, Bob Kane, Bill Finger) ou o español *El guerrero del antifaz* (1943, Manuel Gago) até o máis recente *Watchmen* (1988, Alan Moore, Dave Gibbons, Mike Higgins) moitos foron os heroes que ocultaban o seu rostro expresando así a dualidade entre a persoa de a pé e o heroe -ou antiheroe.

153 Sinalar como curiosidade, a publicación en 2003 da miniserie de *Superman:Red son* (Mark Millar, Dave Jonhson) onde o superheroe -aínda que non leva máscara si soporta unha dobre identidade- aterrizaría en Ucraína e defendería a causa comunista.

Xa como derradeiro cadrillo, expónse un clarificador exemplo do que constitúe realmente a BD, dentro dun cadrillo onde atopamos unha combinación de cores -aspecto gráfico- aparece a lenda “I eu, son a lingoaxe do cómic” ao que refrenda o carteliño de abaixo, “xa está dito”, refrendando así a natureza dúal e autosuficiente da BD.

A continuación podemos observar tres puntos dentro do apartado “Técnica do cómic”. Os dous primeiros tentan transmitir dous efectos posibles das sensacións, mais, como no resto da prancha dun modo retranqueiro, no que, ademais de efectivamente amosar as posibilidades expresivas da BD, fai alusión a aspectos da vida cotiá ou incluso, como neste primeiro exemplo de outras artes como a do cine -realmente supoñemos que se trata dun filme aínda que só ollamos unha rodaxe.

En efecto, neste primeiro exemplo transmítese como reproducir unha “sensación de multitude”. Emprega para iso un cadrado apaisado onde se observa gran cantidade de xente dentro dunha gran sala mentres dende o alto un home con aspecto de director dálles as indicacións de rodaxe. Nas marxes do cadrado aparece unha frase que subliña: “Exemplo aclarativo dunha viñeta de masas”. O cadrado reflicte así dous conceptos fundamentais para a comprensión da novena arte. Por unha parte a relación que a BD mantén co cine, pois, alén da narratividade, comparten o necesario enfoque gráfico onde o encadre, por exemplo, representa un eixo básico nas dúas artes, e do que se influenciaron mutuamente¹⁵⁴. Por outra banda Campos xoga co concepto da “cultura de masas” nas que se incluía a Banda Deseñada, de maneira pexorativa, e que só pouco tempo antes conseguira rescatar desa negativa consideración Umberto Eco co seu *Apocalípticos e Integrados* (1964). Así Campos transforma esa pexorativa etiqueta dándolle unha volta retranqueira ao inzar de personaxes disitntas o que deu en chamar “viñeta de masas”.

154 Máis aló da mera produción cinematográfica das BD moitos cineastas descubriron por exemplo novas posibilidades de encadres grazas ás BD, dadas as infinitas posibilidades de experimentación que a estas ofrecen. Asimesmo o cine sempre serviu de inspiración neste senso aos autores da novena arte.

Por contra na seguinte tira formada de catro cadriños, reflicte a “sensación de soedade” a través de catro exemplos. Nestes catro exemplos de soidade, ademais dunha recensión das tipoloxías desta expresión da condición de malestar emocional, pódese sacar un rendemento temático e estilístico para o seu emprego na arte secuencial. Así, sinálanse a desesperanza do activista político ao que o pobo non escoita -soidade política-, a soidade do home que tenta recuperar á súa muller -soidade amorosa-, a soidade fraternal do home que non ten compañeiros nen axuda -explicado dunha maneira macabra, ao non ter o suxeito nin axuda para aforcarse-, e por último a soidade familiar do home vello que está nun asilo.

A terceira parte destas “técnicas do comic” sinala dous aspectos distintos, a violencia e co “seixo”. Se con respecto á violencia, esta foi usada con maior ou menor intensidade ao longo da historia da BD, aquí Campos sinala como paradigma de agresión a violencia verbal do franquista que arremete contra o “progresista, enemigo de la patria y de la raza”, representado nun individuo que porta un brazalet co símbolo da paz e aparece caracterizado cun ar intelectual, podendo representar a un debuxante de BD, nun arranque autobiográfico do sentimento de agresión constante ao que son sometidos os artistas. O outro cadriño representaría como escena de sexo a un home ollando lascivamente a unha muller na bañeira. O sexo, aínda tabú no franquismo, estaba naquela altura sendo empregado apenas polo *Comix Underground* nas súas historias, polo que Campos tentaría rachar dito tabú a prol do uso libre de esta temática.

Tanto a prancha *¡Que tempos istes!* como *Ensaio encol das aportacións lingüísticas e ilustrativas prao poieuto do comic galego* voltarían a ver a luz nunha exposición moitos anos despois, grazas o labor de Anxo Rabuñal, que levou a cabo en 2005 o proxecto *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989*. Neste proxecto recóllese, entre outras iniciativas dos anos setenta, a especial importancia da BD, onde o GC, RP e XM -*Fusquenlla*- levan o protagonismo desta época tan convulsa. Así, as obras mencionadas, máis as de XM e RP e outros tantos debuxantes da época logo foron recollidas nos álbuns editados pola propia Fundación *Luís Seoane* (2005).

De Rosendo Díaz *Roxo*, contamos pola súa banda cunha prancha que se alonxa da escena crítica¹⁵⁵ para achegarse a cotiandade do GC no eido da súa vida iniciática de debuxantes de BD.

En *Historia dun home que*¹⁵⁶*necesitaba durmir 8 ou 9 horas polo menos* Rosendo Díaz retrata en clave humorística o día a día dos membros do GC¹⁵⁷. Así mentres no cadriño final observamos a dous dos membros do GC traballando no “laboratorio do cómic”¹⁵⁸, e onde podemos albiscar o rudimentario da súa creación cando un deles di: “¡Cunha caixa de mistos joder!” en alusión á posibilidade de emprego da mesma como molde para a elaboración dos cadriños das súas pranchas. As dúas figuras retratadas -podemos recoñecer a dous dos membros do GC neles- que están a traballar “como putas”, o que dá idea da intensidade con que se lanzaron á creación de BD, esbozan un sorriso que transmite a ilusión co que o proxecto do Castro comezou. Por contrapartida, até chegar a este cadro final nárrese o día a día doutro dos membros, que, despois de alternar cunha muller, vai cara a casa en coche a toda présa, só coa idea de lanzarse a durmir todo o posíbel: “¡A durmir 100 horas!”, deixando de lado a xornada de creación de BD: “Nin cómic nin hostias”.

O que nos revela a prancha é, quizais o máis interesante dela, é o proceso de creación co que emerxeu o GC, onde temos un grupo que traballaba unido, arredor dunha mesa no Castro, e a ilusión e os poucos medios cos que contaban para o mesmo. Así mesmo, recóllese o bo ambiente que existía no grupo, onde, dentro da extensa produción na que estaban inmersos, non desbotaban desviarse da liña crítica que predominaba nas súas obras para recoller o seu día a día con humor, meténdose os uns cos outros, e sinalar a cohesión e unidade do GC.

155 O cal non implica que as outras obras, como xa temos visto, non estean inzadas de crítica social.

156 Na prancha orixinal non aparece o relativo *que*, cremos que por despiste do autor, mais consideramos necesaria a súa engádegas para o correcto sentido do título.

157 Era moi habitual dentro do GC elaborar pranchas de BD parodiándose os uns aos outros, se ben Xesús *Chichi* Campos sería o máis prolífico neste eido.

158 Refírese ao espazo onde traballaban no Castro, alterando o nome do *Laboratorio de formas de Galicia*, proxecto que por aquel entón se estaba a realizar na fábrica de Sargadelos.

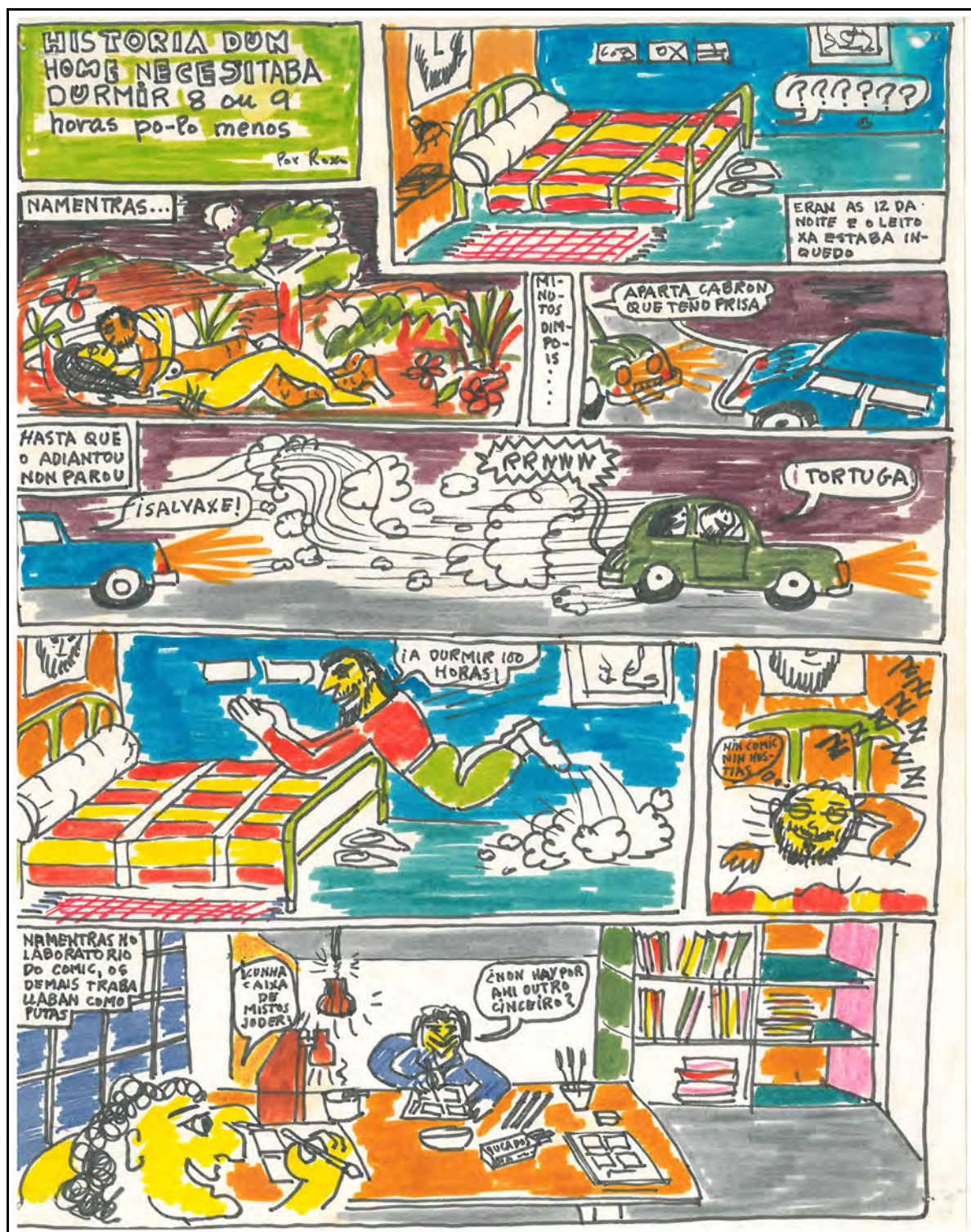


Fig. 36 -Inédita- Rosendo Díaz recolle na súa prancha *Historia dun home que*¹⁵⁹*necesitaba durmir 8 ou 9 horas polo menos* o proceso iniciático e de camaradería que existía no GC, onde alén da crítica aceda coexistían pranchas de carácter autobiográfico que nos ensinan como se desenvolvía a súa traxectoria como grupo.

159 Na prancha orixinal non aparece o relativo *que*, cremos que por despiste do autor, mais consideramos necesaria a súa engádegua para o correcto sentido do título.

3.3.3 Exposicións na Escola Normal e no Colexio Dominicos.

En febreiro de 1973, a Escola Normal¹⁶⁰ de Maxisterio da Coruña acollería a primeira exposición de BDG¹⁶¹, conformada exclusivamente polos catro membros do GC e unha selección das obras elaboradas dende había non máis de sete ou oito meses. A mostra estaba organizada pola Comisión de Cultura da Escola, formada polos alumnos de maxisterio -que xa organizaran anteriormente unha mostra de pintura-, os cales lle propuxeron ao GC realizar dito evento. As obras, dispostas en tres grandes paneis presentábanse dunha maneira rudimentaria, postos os orixinais pegados ou cravados con chinchetas sobre os paneis, o que levou aos mesmos a sufrir algúns desperfectos. Nesta exposición, que contaba cos correspondentes permisos gubernamentais¹⁶², sacouse unha folla explicativa sobre quen estaba a expoñer, que era o que se podía ver e as razóns de realizar dito acto. Se ben antes expuxemos as claves ideolóxicas -Vid. 3.2- subxacentes en dito texto, convén reproducilo enteiro dado o seu interese histórico, así como para dar entendemento completo ao feito que representaba o acto na sociedade e cultura galega:

EISPOSICIÓN DO CÓMIC GALEGO

Nos derradeiros tempos vense asistindo a un proceso de valoracións dos “comics”, xénero menospreciado cáseque dende o seu nacemento (menosprecio que ten os seus oríxines nun craro elitismo cultural).

Esta nova consideración valorativa e crítica, é moi estimábel, xa que resulta fóra de dúbidas o poder suxestivo da imaxe e a riqueza narrativa deste novo lingoaxe.

Por outra parte, as posibilidades pedagóxicas latentes no “comic” son enormes, inda que sexamos conscientes da utilización alienante que se fai hoxe en día deles. Pro cando os comics se cargan cun contido revulsivo, desmitificador, “educativo”, en suma, dámonos conta da súa forza, de que son algo que nós, futuros educadores, debemos ter moi en conta á hora de prantexarnos a nosa laboura.

160 Actualmente reactivada como Sala de exposicións NORMAL.

161 Canda menos a primeira exposición “oficial” dado a espontaneidade e curta vida que tivo a experiencia das festas do Castro.

162 Anteriormente xa lles fora denegado un permiso para expor as súas obras.

Comics en galego, pra nenos -e homes- galegos.

O grupo de “comic” do Castro, aínda sen nome concreto, a pesares dos nosos esforzos por atopar un nome axeitado ás nosas pretensións, nassceu no Castro de Samoedo, no vran de 1972.

Os seus compoñentes son catro: Xosé Díaz (24 anos), Luís Caparrós Esperante (20 anos), Rosendo Díaz (25 anos) e Xesús Campos (20 anos).

O propósito que nos levou a traballar no “comic” foi primeiramente o de facer algo positivo cara ó espallamento popular da cultura galega. Compre pois sinalar que esta eisposición non ten, en realidade, ren que ver cos nosos propósitos. Non estamos a pretender eispoñer o noso traballo coma canle ideal pra realización dos nosos anceios. Coidamos que o comic non é pra eispoñer, senón pra o publicar; pro sirva esto coma mostra do que até agora temos feito.

En Galicia pódese entroncar, en certo senso, o “comic” coa tradición dos romances de cego, que foron de completa aceptación popular. Eisí, as cancións de cego foron, senón cómics, os devanceiros dos nosos comics. Os cegos encarregáronse do espallamento dunha verdadeira cultura popular; nós pretendemos facer algo semellante.

Nos somos conscientes da importancia innegábel que o comic ten, e sabendo que esta importancia pódese utilizar con gran proveito no espallamento dunha cultura tan probe niste senso, traballamos arreo polo verdadeiro espallamento popular da cultura galega. Pensamos que a mellor arma coa que contamos é a do humor, a sátira, que é o que máis corresponde o carácter anímico galego. O cómic humorístico non tén por qué deixar de ser serio; non nos esquezamos de que as cousas que non se poiden dicir craramente, pasan doadamente co humor, có dobre senso, coa ambigüedad das situacións ou das expresións. Soio eisí pódese espricar a virxinidade penal do “Hermano Lobo”, por exemplo.

Xa fica dito que a eisposición do comic non ten valor ningún, por canto non presenta ren positivo no papel que iste xénero ten de representar, pro sería moi proveitoso que servira de pulo ós dibuxantes que queiran facer algo positivo niste senso. Por outra parte, coidamos que unha Escola Normal, é un dos sitios máis axeitados pra dar a conocer a nosa proidución.

GRUPO DE CÓMIC DO CASTRO
A Coruña, Febreiro de 1.973

Un texto destas características faise necesario ante un acontecemento fundacional na nosa terra como é a dunha exposición de BD que, cando menos, podía erguer suspicacias e receos por parte de comunidade cultural galega. O texto presenta a nivel xeral un “topos humilitatis” que pretende solicitar a benevolencia

do espectador, alonxándose doutros escritos ou manifestos¹⁶³ que poderían presentar un carácter máis rupturista coa tradición e enxalzador das grandezas do novo marco artístico encauzado polos seus autores. Ditos autores parten, como xa foi mencionado anteriormente dunha arte cun baixo prestixio cultural, con rango subcultural e de xénero menor ou, mais aínda, como produto foráneo que nada ten a ver coa antiga cultura galega.

Partindo disto, no texto atopamos tres puntos fundamentais e definitorios da situación da BD e necesidade desta exposición no conxunto da sociedade galega.

- Sobre o “cómic”. No texto desmitifícase as crenzas pexorativas sobre a BD e amósase as calidades educativas, críticas e narrativas da mesma. O uso das aspas na propia palabra de “cómic” dá a idea do uso temporal deste termo, que sen dúbida debe refacerse consonte o vocabulario e usos galegos, liberándose de vez das ditas connotacións pexorativas.
- O grupo. É importante neste texto o feito de dar nome ás obras, amosarse como xente nova -de aí que poñan a idade- que están tratando de dar un novo xeito á cultura galega. O feito de “non ter nome concreto” amosa o proceso aínda de xestación deste novo proxecto, o cal pode e debe mellorarse. Como grupo, entroncan a BD coa tradición popular galega, neste caso cos romances de cego, verdadeiros precedentes da BD, e que lle darían a esta nova arte un carácter idiosincrásico alonxado dos medos anglófobos existente en certos sectores culturais. Asimesmo a BDG recollería como “arma” a prol da concienciación o uso do humor e da sátira, que dende os propios romances de cego pasando pola xenialidade de artistas como Castelao ou Maside, souberon transmitir as nosas carencias e anxeios dunha maneira moi particular, e xa nestes tempos, servir como vehículo para esquivar en numerosas ocasións a censura.

163 Véxase por exemplo os manifestos vangardistas de comezos do século XX.

- O carácter itinerante convertería á BD en obxecto de “verdadeiro espallamento popular da cultura galega”, chegando a xentes e lugares que outros medos de expresión artísticos non poderían. Porén o obxectivo final do grupo sería a publicación, elemento destinado tamén a ser espallado por todos os recunchos do país.

Tres meses despois da exposición na Escola Normal, o GC voltaría a expoñer, no que sería a II Mostra de Cómic Galego, esta vez no Colexio dos Dominicanos, tamén situado na Coruña. Tamén desta volta serían os propios alumnos quen se interesaron en levar a exposición ao seu centro de estudos, neste caso alumnos de COU. As obras expostas serían practicamente as mesmas¹⁶⁴ ao mesmo que a súa distribución en papeis.

Para esta ocasión, elaborárase un outro panfleto, con base de manifesto¹⁶⁵, no que se volve explicar, case de maneira obrigada, porqué a BD ou cómic pode ser tan válida culturalmente e pode ser tan galega como calquera outra obra artística deste país e a enxalzar as novas posibilidades que este medio abre. Dito panfleto sería logo utilizado para as seguintes exposicións, nas que xa se incorporarían máis autores baixo estes mesmos presupostos ideolóxicos, culturais e estéticos. A exposición estaba previsto que se desenvolvese do 15 ao 22 de maio, feito este que non chegaría a suceder, como imos ver deseguido.

164 A xulgar polas imaxes recollidas nos xornais, única base fiábel da que se dispón, ao non lembrarse os propios autores das obras correspondentes a cada exposición -feito normal despois de transcorrer máis de corenta anos-, e non ter sinalizacións de data e lugar nas obras orixinais consultadas.

165 Ademais do texto analizado para determinar os valores ideolóxicos e culturais do grupo, cómpre engadir unha parte final onde se dá conta dos nomes dos compoñentes do grupo e se menciona a súa primeira exposición:
 “xosé díaz, xesús campos, rosendo díaz e luís esperante/ matinamos as posibilidades da tarefa no castro de samoedo/ -que polo momento nos dá o nome- no vrán do mil novecentos/ setenta e dous. /A nosa primeira mostra foi feita na escola normal da coruña,/ en febreiro deste ano.”

3.3.3.1 Recepción social e mediática e censura.

O feito de ser estas as primeiras exposicións “oficiais”, se exceptuamos a experiencia das festas do Castro, dun medio de expresión aínda descoñecido en canto a súa capacidade artística e cultural real, fóra dos referentes máis comúns da época que eran as sagas de aventuras de *El guerrero del antifaz*, *Hazañas bélicas* ou as obras da *Editorial Bruguera*, entre outros, que como xa foi comentado, ou ben tiña complacencia co réxime, ou ben eliminaba calquera intencionalidade artística dos seus autores como é o caso de Bruguera. Así pois, os mozos do Castro enfrontábanse a un público que ben puidera ser receoso da BD como concepto cultural, ou ben que non comprendese o significado da obra. Tamén se enfrontaban á recepción que os medios lle puidesen ofrecer, e máis tamén á censura á que poderían ser sometidos. E así foi que a primeira exposición, a acollida na escola Normal, tivera que pasar pola autocensura dado que:

“Al serle denegado el permiso para la primera *mostra*, el Grupo hace un replanteamiento de su trabajo y en febrero de 1973 organiza una amplia muestra de cómics en la Escuela Normal de Magisterio de La Coruña, con el correspondiente permiso gubernativo.” (en Cañada, S.-Ed.- 1974: 18)

Da mesma maneira explicaríao Xesús Campos nunha entrevista para *La voz de Galicia* o 20 de febreiro -páx. 7- dese mesmo ano, cando lle preguntan o motivo da inclusión de “chistes” xunto coas historietas na dita exposición: “Verás, fué un problema de espacio. Nuestra propia autocensura, y la del Centro, hicieron que nos quedaran muchos “cómics” sin poner. Fué preciso llenar el espacio con otras cosas, como los chistes.” E que, como xa foi dito, a intención do Cómic do Castro, era sacar por medio da BD a modo expurgatorio, todo o mal que a ditadura e a sociedade nacionalcatolicista levara anos lastrándoos. Eran mozos e querían desprenderse de todos os males franquistas, nun momento en que a luz xa comezaba a verse. De aí esas críticas acedas a todo o mal social imperante, mais, se Franco comezaba a agonizar, non así toda a estrutura que o rodeaba que seguían a

pretender manter o espírito guiado polo caudillo. Desa maneira e non de forma moi sorprendente, a exposición do Colexio dos Dominicos, inaugurada o día 15 de maio e que debía permanecer até o 22 do mesmo mes, sería clausurado o 16 pola mañá “por orde das autoridades paternas”, segundo sinala un comentario escrito dun dos membros do Castro nunha das follas-manifesto que acompañaban a exposición. O motivo deste peche era o ataque ao que se sometía á igrexa, e máis aos mandos militares -comentar que os Dominicos está situado nunha área de moita presenza militar-, co que era de agardar canda menos algún tipo de repulsa por parte de estamentos. Porén, aínda que se podía albiscar algún tipo de represión por este acto, a idea do grupo consistía tamén en crear incomodidade e facer ver a estes estamentos reaccionarios, o xurdimento dunha mocidade disconforme cos seus posicionamentos.

Esta tensión “revolucionaria” creada nas exposicións foi ben acollida polos estudantes que tiveron a sorte de chegar a ver ditas exposicións -dado o efémero da súa permanencia-, que viron non só como había máis xente que compartía unha ideoloxía próxima a eles, senón tamén a existencia dunha incipiente arte coa cal poder transmitilo. É pois, o feito de un mozo ver como outros mozos da zona, son capaces de facer BD, e que estas vexan a luz -coa variedade artística de cada membro do Castro- o que realmente pode dar un pulo definitivo para arrincarse a debuxar as súas propias historias, feito este que sucede en moita menor medida coa lectura de revistas feitas en EE.UU, Francia ou noutros lugares do estado, como Barcelona, onde a calidade técnica era moi boa, mais o compromiso social non era tan evidente, e nada tiñan a ver cos problemas de Galiza.

O recibimento por parte das “elites culturais” non sería moi alentador dado o escaso coñecemento das características da linguaxe da BD e a aínda visión de elemento subcultural da mesma, tomado como algo “pouco serio”, como así o comenta Xosé Díaz: “Eramos rapaces a facer tonterías, non había valoración, deles, era unha carallada, o único que nos fixo un pouco de caso foi Luis Seoane” ¹⁶⁶.

166 E.P 31 outubro 2013.

E é que hai que constatar, que foi por este medio polo cal se produce unha das maiores revolucións¹⁶⁷ a nivel cultural e que transformarían a maneira de entender a cultura galega, ao ser unha área aínda virxe practicamente e cuxas capacidades creativas e de trasvase interartístico aínda estaban por descubrir e pór en funcionamento.

En canto aos medios de comunicación, cómpre subliñar que as exposicións foron recollidas nos xornais *La Voz de Galicia*, e *EL Ideal Gallego* -Vid. Anexo, doc.5. Canto a *La Voz de Galicia*, a primeira exposición recolleuse nunha páxina enteira, onde ademais de dar conta do evento, acrecéntase unha entrevista a Xesús Campos¹⁶⁸(20-2-1973, p.7) onde se aclaran os motivos do grupo como tal e de por que unha exposición desas características. A entrevista aparecería acompañada dunha foto do propio Xesús Campos ao carón dos paneis da exposición. Na segunda exposición, recóllese no xornal (*La Voz de Galicia*, 16-5-1973) xa nun espazo máis pequeno, e baixo o epígrafe “II Mostra de cómic galego” o evento que logo non chegaría a se producir, acompañado dunha foto dos paneis cos cómics do Grupo do Castro¹⁶⁹. No caso de *El ideal gallego*, mentres que para a segunda mostra só amosan dúas fotos dos paneis da exposición cun breve pé de foto informativo (16-5-1973), no xornal da primeira exposición (17-2-1973) atopamos unha presentación da mostra baixo o epígrafe “Exposición del cómic gallego” e que baixo a foto, ademais de dar conta desta, sinala algunhas características importantes da mesma posibelmente inoculado ao xornalista por algún dos autores, facendo máis atractiva esta para o público en xeral ao amosar os feitos e valores que intenta

167 Nos anos setenta asentárianse uns novos escenarios tamén para a literatura cos *Novísimos* ou o *Grupo Rompente*, onde se dilúe a hexemonía socialrealista a prol dunha eficacia poética e dun novo renacemento vangardista respectivamente. A BDG, ficaría pois, como un dos únicos elementos culturais que continuaría a tendencia de denuncia que o socialrealismo literario encabezara na década anterior. Nestas datas tamén se produce unha reinvencción do teatro galego con grupos como *Teatro Circo* ou *O Facho*, e a posterior profesionalización do teatro da man da chamada *Xeración do 78*. Tamén o cinema galego acadaría unha nova visión de intervención pública ofrecida por *Imaxe e Equipo Lupa*.

168 Como anécdota sinalar que no encabezamento do recorte de prensa o propio Xesús Campos escribiría: “O arte de poñer todo o contrario do que dice un”.

169 Sinalar tamén como anécdota que na foto, onde aparecen tres xoves identificados como os integrantes do *Grupo do Castro* eran en realidade alumnos de COU dos Dominicos.

transmitir:

Cuatro jóvenes coruñeses presentan en la Escuela Normal de Magisterio una interesante exposición del “cómic” gallego. Se trata, que nosotros sepamos del primer intento de este género en nuestra región [...]

El temario de estas modernas viñetas, los “cómic” recoge en esta exposición conjunta aspectos de cada día en nuestra tierra. Los textos de las ilustraciones están escritos en gallego.

El estilo de “cómic” presentado en esta muestra entronca, en cierto sentido, con la tradición de los romances de ciegos de gran aceptación popular y de fácil asimilación. Es una nueva manera de contar hechos y costumbres y algo que, hasta ahora se había despreciado por cierto elitismo cultural, pero que posee un poder didáctico incalculable, dado que la fuerza del “cómic” estriba, ante todo, en la imagen.

Parece indubidábel que un acontecemento cultural tan novedoso como este, e máis aínda, comprometido con Galiza debeu ademais, percorrer de boca en boca gran parte dos círculos culturais galegos, e máis aínda co espallamento que supón ser publicitado no xornal de máis tiraxe da Galiza.

E, efectivamente, o éxito comunicativo -en termos relativos- das exposicións non deixaría dúbidas, ao espallarse por toda a terra, feito este contrastábel pola exposición que lle seguiría en novembro dese mesmo ano, xa da man de XM, RP, Pepe Barro e Ricardo Lázaro.

Outro feito que demostra este ruxe-ruxe sería a carta que pouco despois lle escribiría Xosé Luís Méndez Ferrín a Xosé Díaz:

Querido Xosé:

Son colaborador de Estudio Quid, un grupo de xóvenes diseñadores. Faleilles dos cómics que estades facendo na Coruña ti e máis os teus amigos e mostraron todos o interés en coñecelos. Escriboche no seu nome pra pedirche que no-los envies. Devolverémoschos despois de facer unha fotocopia pra nós.[...]

Moitas gracias.

Unha aperta,

Xosé Luís Méndez Ferrín

En efecto as exposicións tiveran unha repercusión xusta para propagarse en todos os ambientes culturais da época. Méndez Ferrín porén xa estaba ao tanto do mundo da BD a través de RP, con quen coincidiu no grupo Brais Pinto. A súa impresión da capacidade da unión da palabra coa imaxe déixao patente pouco antes no folleto promocional da axencia de deseño gráfico *Estudio Quid* coa que estaba a colaborar -como xa menciona na carta anterior- xa dende a súa fundación en 1972. O parágrafo inicial do texto, recollido por Pepe Barro (Barro, P. 2009: 190) di:

O mundo, o ambiente en que vivimos constitúe un inmenso, versátil e variado libro de imaxes. E mesmo que non pensemos niso, estamos a ler ocnstantemente este libro. Na operación de interpretarmos datos que se nos ofrecen, o factor visual é decisivo, aínda que a oralidade estea sempre máis ou menos presente cando non se oe nada. Un sinal de tráfico, DIRECCIÓN PROHIBIDA, é case coma un berro: Alto! E certos anuncios murmuran nos nosos oídos como palabras de cariño. É tan importante a relación entre a palabra e a imaxe que hoxe existe xa unha “literatura de expresión gráfica”: os cómics.

Por medio deste texto, Méndez Ferrín daba conta non só da importancia que para o mundo ten a forza da imaxe e, máis aínda, a imaxe engarzada coa palabra. Froito do avance que no eido do texto e da imaxe se está a producir, Ferrín atrévese a falar dunha “literatura de expresión gráfica” xa posto por el mesmo entre aspas dado o “perigoso” do enunciado proposto. Aínda que receamos do termo “literatura gráfica” posto que consideramos a BD como unha arte autónoma, e non como un mero satélite da literatura, é xa chamativo e proveitoso a consideración da BD como un produto narrativo que posúe a mesma calidade e nivel cultural que a literatura, polo que se desprende das palabras de Ferrín. E é que até o momento, estíbbase a considerar a BD como obxecto ou ben “non literario”, de nenos e acultural, ou ben, nos casos máis xenerosos como un xénero subliterario, sempre á sombra da magnimidade do canon literario establecido.

3.3.3.2 Obras expostas. Análise.

Nos casos das exposicións da Escola Normal e do colexio dos Dominicos, ambas as dúas na Coruña, cidade onde residían -agás Rosendo Díaz- os compoñentes do GC, as pranchas de BD expostas eran as mesmas nos dous casos, circunstancia que non nos é estraña dada a proximidade das datas e lugares en que se celebraron as mesmas. Mais foi a raíz do que puidemos observar a través das fotografías dos xornais onde aparecen distintos paneis coas pranchas onde constatamos a presenza destas mesmas narracións gráficas. Non están todas, mais si as máis importantes polo que puidemos concluír, grazas á comparativa entre as sucesivas exposicións e a publicación d'*A Cova das Choias* onde se puido constatar a repetición dalgúns dos debuxos destes dous primeiros actos da cidade herculina. É precisamente o feito destas obras seren escollidas para as sucesivas exposicións e máis para a que sería a primeira revista de BD galega, a que nos leva a pensar que dita selección debeuse a unha escolma persoal dos autores de onde se escollerían as obras de máis importancia para os seus obxectivos sociais e artísticos.

Foi tamén, grazas tamén á visualización destas obras n'*A Cova das Choias* e nos orixinais da exposición d'*O Galo* que puidemos obter a visión total das obras, só intuídas nas fotos dos xornais da época, para a súa análise. Así pois, analizaremos neste punto as obras que se conseguiron “rescatar” polas exposicións e mais a revista posteriores. Esta análise, que non se repetirá nos puntos posteriores, nos que serán as obras restantes -algunhas como no caso d'*O Galo* e *O Facho* de autores distintos- os que serán obxecto de estudo.

As obras que analizaremos son, no caso de Rosendo Díaz “Roxo”, *O triángulo, o círculo e o epicicloide*, e *En percura de cousas novas*, ambas as dúas tamén presentes na exposición d'*O Galo*. De Luís Esperante analizarase *A arte de seguir a unha vella descoñecida* e mais *Picasso* e *Agardando o bus*¹⁷⁰, tamén presentes na exposición d'*O Galo*. No caso de Xosé Díaz as obras *En calquer intre de calquer*

¹⁷⁰Nos casos nos que, coma esta última, as obras carezan de título, porémoslle un título correspondente aos seus rasgos narrativos a fin de poder diferenciar e clasificar a obra a respecto do resto.

día, e *A pomba da liberdade* exposta nestas dúas ocasións, como tamén para *O Galo* e publicada posteriormente n'*A Cova das Choias*, xa foron analizadas no punto 3.3.2.1, ao corresponder ás festas do Castro a súa primeira saída á luz. *Oscilaciós*, tamén exposta n'*O Galo* e publicada tamén n'*A Cova das Choias*¹⁷¹ será pois a obra analizada de Xosé Díaz xunto con *Eisi fala algunha xente*, unha obra que non a atopamos posteriormente exposta ou publicada en revista algunha, mais que se atopa actualmente posta á venda por unha librería coruñesa. Porén, de Chichi Campos non puidemos observar ningunha obra que se repetise posteriormente, cousa que non é de estrañar posto que era o máis prolífico do grupo con diferenza, mais que imposibilita calquera análise destas primeiras exposicións ao ser as fotografías existentes dunha baixa resolución que imposibilita a súa percepción clara.

En canto ás tres obras de Luís Esperante, presentan unha pequena variedade en canto á temática e á estética. En *Agardando o bus* temos unha prancha composta por seis cadriños, dispostos en tres ringleiras de dous cadriños cada unha. Debuxada a cor, a prancha presenta unha estrutura prototípica e formal onde os xa advertidos cadriños presentan ademais o mesmo tamaño e unha disposición equidistante. A historia preséntanos a un home do rural -fornido, con boina e caxato- que mentres agarda nunha parada de bus, observa con receo a chegada doutros personaxes á mesma. Finalmente o protagonista queda só na parada mentres observa aínda con receo como marcha o seu bus con eses personaxes a bordo. Facendo alusión a este feito observamos un cartel no bus que di: “Lo hemos mantenido en reserva: old sherry”, facendo un duplo xogo entre a publicidade do whisky e a propia situación do home.

Ha de ser este, xunto co sinal da parada, os únicos textos escritos da prancha. Esperante basea a narración unicamente nas miradas dos personaxes e na desconfianza que se produce entre eles.

171 Ao igual que no resto das obras, non excluimos que puidesen estar nas exposicións, mais tampouco podemos incluílas ao carecer de datos que o testemuñen.



Fig. 37 -Inédita- Luís Esperante. *Home aguardando o bus.*

Os personaxes levarán tamén un marcado simbolismo. O primeiro en aparecer, con gabardina, paraugas e sombreiro, semella ser un membro da “Brigada político-social”, feito que podemos evidenciar coa mirada escrutante que lle dedica ao protagonista. A seguir aparece unha vella, ás que en moitas ocasións se lles asocia con ser especialmente laretas. Esta tamén observa con desconfianza ao protagonista, quen se amosa xa enrabexado. Finalmente aparece un último personaxe caracterizado como un home bastante corpulento, cunha cabeleira branca e unha barba mesta e branca tamén. O home encarna unha figura moi semellante a do propio Karl Marx, que, en contraposición ao Brigada de información, representaría o comunismo ou canda menos, a un home de ideoloxía marxista. Co protagonista mantén respecto mais obsérvao con reticencias. O resto de personaxes míranos con desconfianza. Así, finalmente todos agás o protagonista marchan nun bus, mais desconfiando uns dos outros.

A BD sinalaría así o clima político e social de desconfianza no que se atopa a sociedade polarizada dos anos setenta¹⁷², entre os que recean dunha ou outra postura, e máis os que non confían xa de ningunha das opcións que a política ofrece.

Na prancha *O arte de seguir a unha vella descoñecida*, -Vid. Fig. 38- Esperante emprega a personaxe da vella, que chegaría a ser recorrente -Vid. 4.2.3.1.1-, para amosarnos desta volta un xogo coa propia convencionalidade da BD -ou xogo de metabd. Composto por dúas ringleiras de tres e dous cadriños, Esperante crea un xogo coa propia composición dos mesmos. Sen rúas entre os cadriños, e cada vez cun tamaño maior, estes cadros aparecen marcados só por finas liñas que marcan unha asimetría que racha coa harmonía do conxunto creando certo desacougo na contemplación da prancha.

Na narración, preséntasenos a unha señora, unha vella co seu mandil, pano na cabeza e bolsada compra, é dicir, un perfil prototípico, que non obstante sortea limpamente un muro, deixando só un charco ao carón para logo, seguindo ao sol,

¹⁷² Non implica isto que antes non estivese polarizada, evidentemente, senón que é contra o final do franquismo cando o certo grao de aperturismo existente permitía xa observar na rúa certas ideoloxías ou compromisos que antes eran perseguidos.

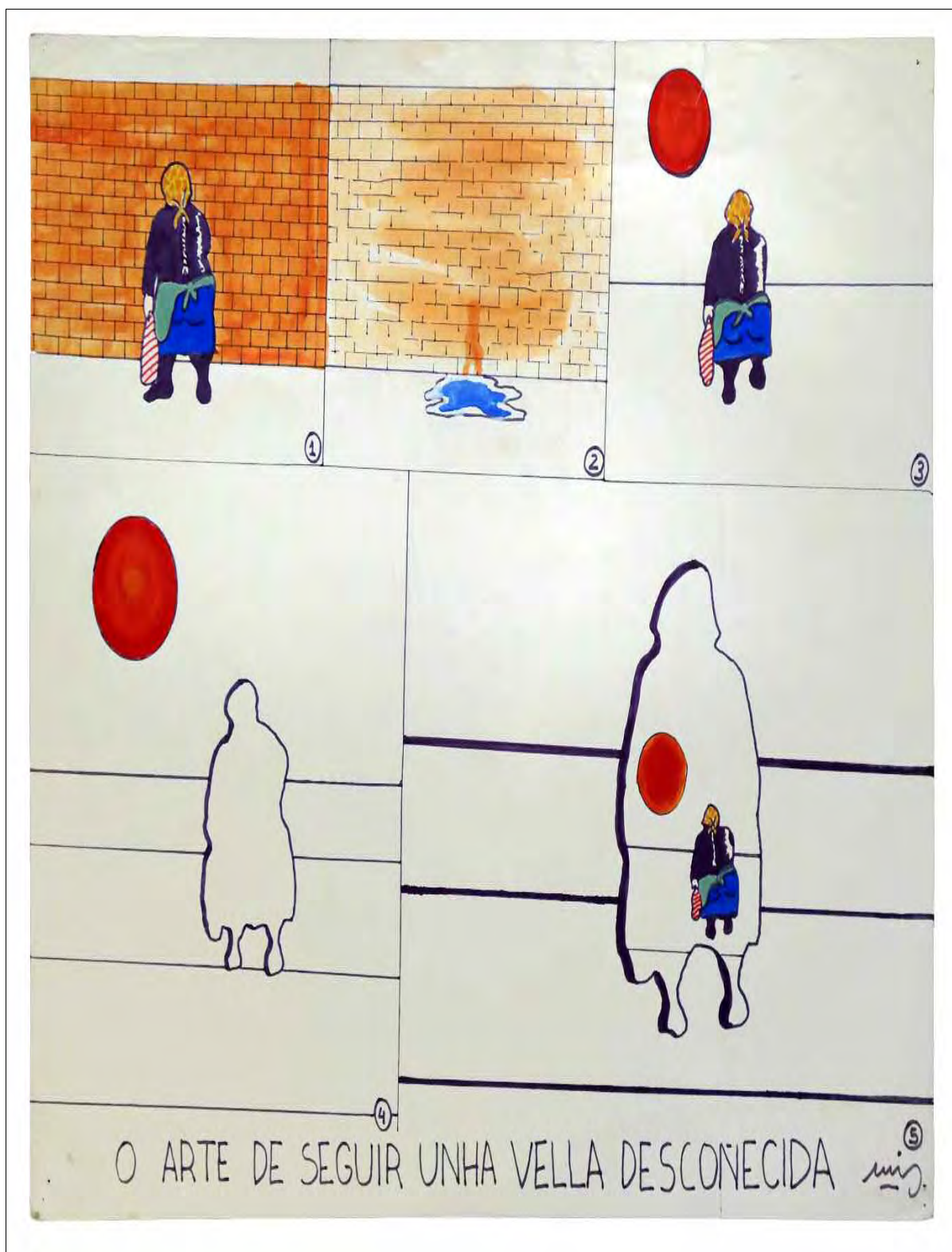


Fig. 38 -Inédita-Luís Esperante *A arte de seguir a unha vella descoñecida.*

atravesar o propio cadriño, desta vez atravesándoo para logo avanzar no seguinte.

Prodúcese así pois un choque entre unha personaxe cotiá e a convencionalidade do xénero superheroico onde os protagonistas realizan todo tipo de proezas ultrahumanas.

Na terceira das pranchas -Vid. Fig. 39- de Luís Esperante atopamos un “collage” sobre Picasso e a súa visión do réxime franquista para con el, así como a sociedade da época¹⁷³. Sinálase así, partindo dun retrato de Picasso, o odio inicial ao pintor reflectido nas facianas que aparecen no segundo cadriño, para, posteriormente advertir como chegou a converterse nunha “moda snob” para a sociedade adiñeirada do momento, que sen o sentido da arte procuraban adquirir obras polo mero feito de sentirse inserido nun determinado estatus social.

Prosegue a prancha ríndose das novas posturas adoptadas polo réxime, que decidiu aceptar -cara ao público esencialmente- a xa moitos anos recoñecida internacionalmente obra pictórica de Picasso. As imaxes xeniais de Picasso contrastan coas figuras das “modélicas” familias burguesas e os risos dunha nova mocidade que xa non toma en serio as actitudes do goberno e os seus cómplices. Todo isto desenvolto sobre uns encrucillados e papel de cadriños, ben nun xogo cubista, ben poñendo en dúbida o valor das medidas palabras do goberno.

Ante todo, Esperante reflectiu moi ben un tema moi sésibel, o dos artistas que, lonxe da súa terra ben a súa obra escurecida e falsaeada polo sistema, como foi o caso dalgúns dos máis grandes artistas galegos. Sen dúbida o emprego de Picasso, que xa estaba a ser aceptado na época foi máis “util” á hora de esquivar a censura que de ter referenciado calquera outro artista aínda presente na “lista preta”.

173 A oposición ao franquismo así como a súa filiación ao Partido Comunista, convertiran a Picasso nun inimigo do réxime. Até 1964, só unha obra del fora exposta nas coleccións españolas, cadro que nin sequera recolleu e ficou esquecido nos almacéns do Museo de Arte Moderno.



Fig. 39 -Inédita- Luís Esperante. *Picasso*. A través do “collage” Esperante realiza unha sátira da sociedade franquista, onde as contradicións entre o pensamento reaccionario e o espírito “aperturista” burgués leva a enxalzar a figura do até entón censurado artista Picasso. O encrucillado, ensamblaría múltiples palabras de diverso signo, marcando esta contradicción.

De Xosé Díaz, como xa mencionamos, analizaremos as obras *Oscilaciós* e *Eisi fala algunha xente*.

No caso de *Oscilaciós* -Fig. 40-, o propio título representa o único signo textual de toda a prancha, posto que é de carácter icónico na súa totalidade. Nela aparece un único personaxe, un home xa entrado en anos, tal e como denota o pouco pelo que lle queda. A cara, de aspecto redondeado, presenta unha mirada compracente e aparentemente amigábel, os ollos relaxados e serenos e na boca, de grosos beizos un sorriso que reflicte tranquilidade. A imaxe está captada dende un plano medio, que modula unha certa distancia entre a figura e o lector. As mans entrecruzadas baixo o peito profundiza na xa dita serenidade. Unha sotana preta cubre o seu corpo polo que intuimos que se trata dun representante eclesiástico, porén o colariño ficaría escondido debaixo do seu prominente queixo. Esta aparente serenidade contrasta inmediatamente co leve tremor que sacude á figura e que se desprende das liñas cinéticas que percorren o corpo da figura central dos cadriños. En todo momento o personaxe, todo de negro, aparece sobre un fondo branco que remarca aínda máis a importancia da figura como suxeito principal e libre de calquera elemento que poda distraer a atención. Conséguese así que, a partir deste momento, prescindindo de calquera código verbal¹⁷⁴ e xogando co código cinético, a inclinación da personaxe, os planos e a iconicidade presentes na figura central creen un inquedaante percorrido polo semblante da figura. As mencionadas liñas cinéticas do primeiro cadriño fan pensar no posíbel movemento que vai realizar a personaxe. Así, o segundo e terceiro cadriño presentan un tamaño superior ao primeiro aumentando asimesmo a figura central, que aparece ademais cunha inclinación de 45 graos sobre o eixe horizontal do cadriño, cara a esquerda no segundo cadriño e cara a dereita no terceiro, dándolle xa sentido ao título de *Oscilaciós* que presenta a prancha. A pesar de manter o mesmo plano medio, que segue a marcar unha certa distancia, as inclinacións provocan un efecto de observación pasiva no lector que crea un clima de inquedanza.

174 Seguindo a teoría de análise dos cadriños que fai Miguel Ángel Muro en *Análisis e interpretación del cómic* (2004).

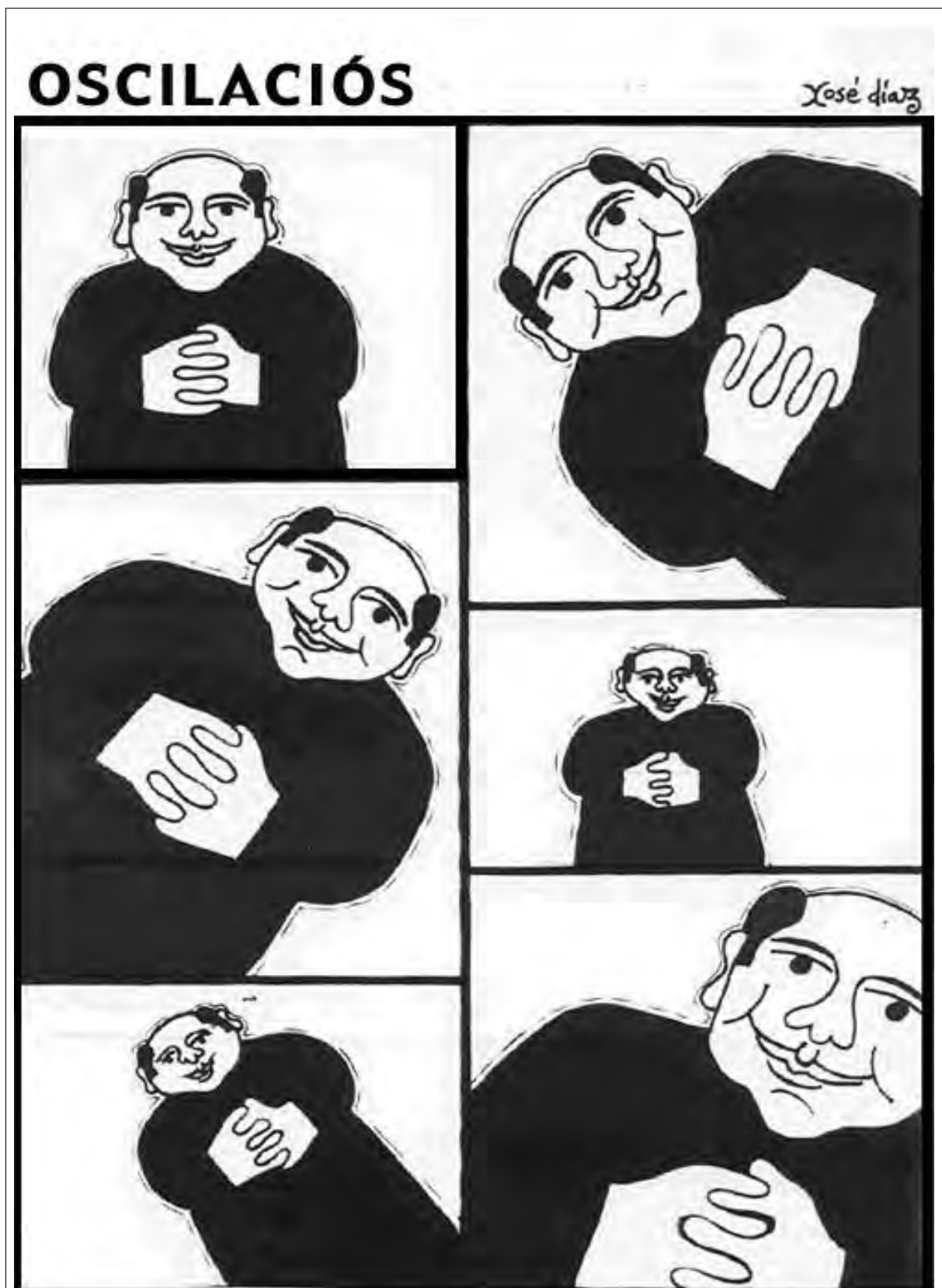


Fig. 40 Xosé Díaz, *Oscilaciós*.

Posteriormente volta á primeira posición, mais xa nun plano americano e con aínda máis distancia que no primeiro cadriño. O lector volve relaxarse, mais o movemento cinético continúa e non se fai agardar e volve “oscilar” para rematar cun primeiro plano creando xa un clímax desacougante.

Conséguese tamén, por medio dun xogo de planos dun marcado ton cinematográfico, a ruptura da realidade coa inclinación da figura central e un efectivo código cinético, alterar a imaxe e o concepto dela, neste caso representando á igrexa, e amosando a dualidade que estaba a manter esta, nunha época onde por unha banda certos sectores eclesiásticos seguían a soste os postulados franquistas, mentres por outro lado comenzaba a agromar un sector progresista. Contra esta dualidade, Díaz amosa unha soa faciana, facendo eco do postulado anticlerical que abandeiraba o GC. Esta prancha sería, segundoo ropio autor, a que máis éxito tivo, tanto pola mensaxe como polo seu tratamento formal. Porén, constituiría parte dunha serie de personaxes que baixo o mesmo título de *Oscilaciós*¹⁷⁵ trataría de desenmascarar as duplicidades e o cinismo de certos sectores.

En *Eisi fala algunha xente*, -Fig. 41- preséntase unha prancha que destaca pola sinxeleza así como pola súa beleza plástica, feito que non oculta o feito reivindicativo, presente en case toda a obra do autor. Neste caso retrata catro personaxes que representarían catro formas de ser presentes na sociedade que son merecedores dunha fonda crítica. Esta tipoloxía de personaxes respondería aos esquemas básicos de representatividade que desenvolve o GC. Teríamos así dúas personaxes que encarnarían unha crítica ao belicismo dende dúas posturas distintas. A primeira estaría representada por un militar e significaría o belicismo activo. De xesto tosco e envolto no traxe militar esta personaxe só expresa unha onomatopea, BOOM, co evidente significado dunha explosión. Para reforzar esta idea de estoupido, o autor substitue o globo, onde se atopa a onomatopea por unha nube de

175 Deducímolo por medio das fotografías saídas na prensa (*La Voz de Galicia*, 15-5-1973) onde se pode apreciar baixo o mesmo título, un mesmo deseño formal mais cunha personaxe distinta. Non conservamos ningún orixinal ou copia de dita prancha.

cor negra e cincenta -símbolo icónico dunha explosión- realizando así un efectivo xogo simbólico a través da fusión de dous convencionalismos da BD, o globo e a iconema da explosión. A outra figura, a do belicismo pasivo respondería a unha figura que, cun xesto serio di: “A min a guerra do Vietnam impórtame un ca.....”. Esta frase vese reforzada pola xestualidade que se utiliza na figura. Por medio do emprego con sinxeleza e maestría das liñas curvas amósase unha figura onde a cabeza do personaxe aparece encollida entre o ombreiro, sinalando o xesto de indiferenza do mesmo.

Con estes dous personaxes, retrátanse as causas dun dos males que máis preocupaba a grande parte da poboación, a guerra -especialmente a do Vietnam-. O afán belicista e imperialista dos militares, cuxa única expresión corresponde á guerra, baixo o grito dun estoupido, carente de sentido e de razoamento, súmase a indiferenza de outra parte da poboación que ao non tomar parte en contra de conflitos que lle resultan alleos só conseguen outorgar vía libre ás autoridades provocadoras de tales conflitos.

Outro dos personaxes representados atacaría o egocentrismo -“chulería” poderíamos dicir seguindo o texto de Xosé Díaz- ao presentarnos un personaxe, que sendo retratado como un rapaz fermoso, di: “Son o tío máis chulo do mundo” sinalando de maneira directa o sentido que se pretende conseguir.

O último personaxe reflicte á clase adiñeirada, representado por unha figura da que, dentro da súa distensión morfolóxica¹⁷⁶ presenta unha aparencia da alta sociedade, grazas a elementos coma o bigode. Esta representación sumamente pictórica deste personaxe adiñeirado, que tera dunha moeda dun dolar, sinala o enganoso carácter filantrópico do mesmo, e que é sinalado no texto: “Son filántropo, aínda que pareza todo o contrario”. Así criticase o cinismo dunha clase alta que, aparentando ser benfeitores da sociedade tentan agochase como xeradores da miseria que produce o seu amasamento de fortuna nas outras capas sociais¹⁷⁷.

176 Na liña das vangardas históricas como Picasso ou dalgúñas obras de autores galegos como Uxío Granell.

177 Posto que entendemos que para que xurda unha clase alta adiñeirada esta tense que lograr mediante a explotación dunha clase baixa.



Fig. 41 Xosé Díaz crea por medio do contraste das cores e do montaxe dos cadríños, un conxunto cunha plasticidade e estética que nos retrae aos principios básicos de algunhas tendencias pictóricas como o vangardismo picassiano, ou ao emprego de cores e figuracións desenvolto polos galegos Luís Seoane ou Uxio Granell. O texto, aínda que escaso marca o sentido total intuído nos debuxos que seguen a ser o elemento fundamental da prancha. A influencia dos artistas galegos na obra do GC foi fundamental para a súa concepción persoal da BD, alonxada dos presupostos editoriais e xornalísticos desenvolto na BD até o momento.

O outro aspecto que cómpre advertir é a importancia que adquire o texto para apreciar o significado completo dos diferentes cadriños e da prancha, un feito este, o da importancia textual que non é moi común en Xosé Díaz que prefire a sinxeleza desta a prol da forza expresiva da imaxe. Porén, obsérvase esta procura da sinxeleza do texto, pois a pesar de ser esencial, apréséntase en apenas tres frases e máis unha onomatopea.

Pola súa banda, as obras de Rosendo Díaz *Roxo*, que aparecen con total seguridade na segunda exposición, a do colexio dos Dominicos, e moi posibelmente tamén na primeira mostra¹⁷⁸ ademais da d' *O Galo*, presentan unhas variacións substanciais respecto das obras do resto do grupo analizadas até o momento mais, como logo observaremos, Xosé Díaz logo confluirá en varias das súas obras co estilo do seu irmán Rosendo. Nas dúas obras das que temos testemuño directo destas dúas mostras, -así como polo que se pode percibir polas imaxes dos xornais das alomenos outras dúas obras-, *O triángulo, a circunferencia e mailo epicicloide* e *En percura de cousas novas*, Rosendo Díaz desenvolve unha BD conformada, seguindo a visión de Scott Mccloud (2011: 58-59), dentro da “variedade non-icónica, onde non se trata de mostrar un parecido” mais, sobre todo no primeiro caso si que trata de amosar un significado¹⁷⁹.

N' *O triángulo, a circunferencia e mailo epicicloide* narrásenos o encontro que se produce entre as tres figuras sinaladas no propio título. Un triángulo, orgulloso da súa forma e da súa composición e sen máis pretensións, e maila súa moza, unha circunferencia, atópanse cun epicicloide¹⁸⁰, unha figura de estrutura complexa que

178 Rosendo Díaz sería dos autores menos prolíficos, debido en parte aos seus estudos en Madrid, e so observamos cinco pranchas distintas, dúas das cales só temos testemuño fotográfico. Dado que estas dúas obras a analizar atopábanse na segunda mostra, cremos que formarían parte tamen da primeira.

179 Scott Mccloud sinalaría que normalmente a variedade non-icónica non pretende transmitir un significado, e que as liñas ou as formas poderían ser simplemente o que son (2011: 58-59).

180 O *Diccionario Xerais da lingua* (2009) defíneo como unha “curva descrita por un punto dunha circunferencia que roda sobre outra fixa, sendo ambas tanxentes exteriormente”.

se sente superior ao resto das figuras e que non ten reparos en intentar humillar aos seres que considera inferiores. Finalmente, cando esta figura se desfai remata por pedir auxilio ás mesmas figuras que menosprezara, sendo finalmente axudado a recompoñerse, mais desta volta na forma de triángulos, proporcionándolle unha lección vital de humildade. Rosendo Díaz fai a través da súa historia, unha chamada de atención sobre o elitismo que ostentan certas persoas e sectores da intelectualidade galega -e universal por extensión- que refugan das ideas que non lle son propias e asimesmo refuga tamén das pretensións ou coñecementos que poda ter a mocidade do momento. Así, o epicicloide pensa para si no segundo cadriño: “Niste país coido que ninguén vaimos comprender”, e máis fachendea ante o triángulo cando este lle pregunta o motivo de tanta “reviravolta”: “Ti es un pouco parvo e non me vas comprender. Non son reviravoltas, si non sabiduría deprendida nos moitos eidos onde estiven. Chámome epicicloide e vas ter que deprender de min”. Será posteriormente a circunferencia quen sentencie o motivo de ser o epicicloide tan fachendoso, dándolle unha lección de sabiduría popular: “Ti queres facerte o complicado por que no fondo te sintes valeiro”. Non se pode obviar que, inserido neste relato gráfico, tentouse sinalar o mundo intelectual que o rodeaba -toda a intelectualidade que pasaba polo Castro mesmamente-, e fronte aos que el e máis os seus compañeiros do GC, aínda uns mozos, representarían un chanzo cultural aínda feble. Con esta historia trata de desartellar estas crenzas elitistas, propugnando un modelo de vida sinxelo, apoiado no coñecemento si, mais sen as complexidades ás que certos intelectuais sometían os ideais da vida e da cultura.

No relato, ademais dos valores infundidos no mesmo, sobresaí o modo no que se realiza e se desenvolve o mesmo a nivel gráfico. *Roxo*, inspirado nos estudos de arquitectura que estaba a realizar en Madrid no momento da elaboración das súas pranchas de BD, elabora unha historia gráfica de carácter totalmente xeométrico e de contrastes. Os protagonistas, un triángulo e un círculo, que representan a honestidade, a modestia e a visión optimista do que a vida ofrece ademais do amor e respecto mutuo, contrastarán co antagonista.

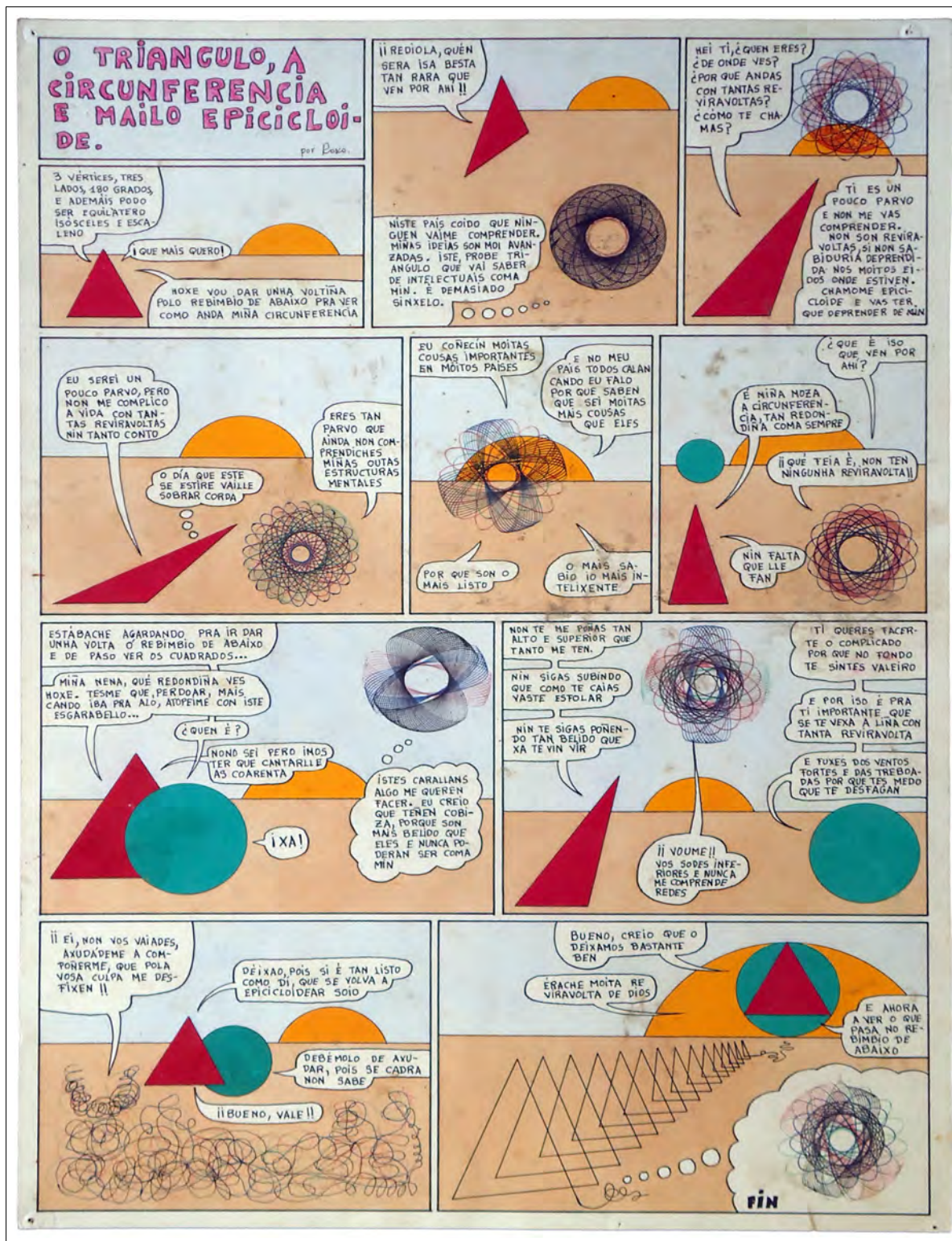


Fig. 42 -Inédita- N' *O triângulo, a circunferencia e maillo epicicloide*, Rosendo Díaz desenvolve unha surrealista historia de parámetros xeométricos mais cun trasfondo sociocultural moi acusado. Nel, *Roxo* ataca aos cánones elitistas que representaban dende a propia familia até a intelectualidade que rodeaba o entorno d'*O Castro*.

Este antagonista será o epicicloide, cuxa complexidade estrutural xa augura unha complexidade interior que simboliza as características negativas que se aprecian a través das súas verbas: egocentrismo, desprezo do pensamento alleo e carencia de vida interior.

O contraste entre o carácter xeométrico das figuras acrecéntase, non só tamén por un contraste entre as cores das mesmas, senón tamén polo escenario onde se produce, ao estar os cadríños divididos en dúas partes rectangulares -de tamaño variábel ao igual que os cadríños-, representando un ceu e unha terra, ambos os dous baleiros de calquera inxerencia pictórica agás os protagonistas e o sol, que emerxe da terra e que simbolizará finalmente, xunto coa unión do triángulo, o triúnfo da medida nun todo xeométrico e harmónico. Outro dos contrastes máis significativos que presenta a prancha consiste precisamente no emprego do rasgo quizais máis relevante da BD que é o globo, onde se insire un diálogo que convencionalmente atribuímos a seres humanos ou animais e mesmo seres antropomórficos, mais que no caso da obra de Roxo proveñen de figuras inanimadas, o que crea un desconcerto e un distanciamento entre o mundo recreado e o espectador. O uso destas figuras sitúanse de cheo no plano pictórico dentro dos estilos nos que divide Scott Mccloud os debuxos da BD, estilo ao que só se achegarían máis tarde autoras como Mary Fleener co seu cubismo ou algunha obra solta publicada en blogs onde estes elementos -cubo, círculo- son empregados para denunciar o racismo¹⁸¹.

Baixo o mesmo escenario que a prancha anterior desenvólvese *En procura de cousas novas*, onde desta volta, as figuras xeométricas coexisten cunhas figuras antropomórficas de tintes surrealistas. Se observamos detidamente os cadradiños apaisados da prancha podemos observar unha mistura (salvando as distancias) entre os escenarios desérticos que propuña Salvador Dalí, por exemplo en *Persistencia de la memoria* (1931) e as figuras xeométricas que poboan o *Carnaval del Arlequín* de Joan Miró (1924), dúas xoias do surrealismo pictórico do século XXI.

181 Referímonos a unha obra -sen título- en concreto, do blog www.poorlydrawnlines.com

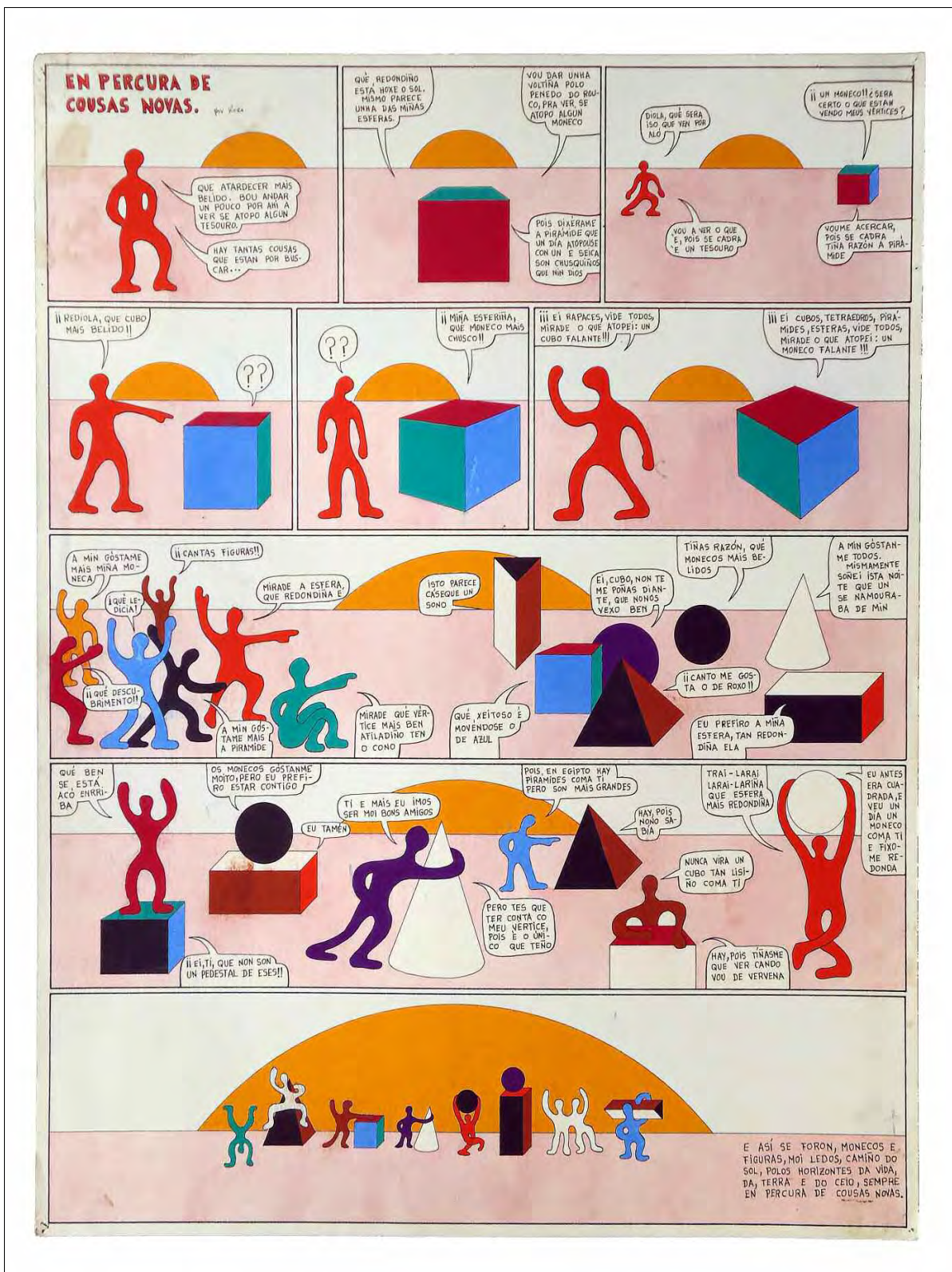


Fig. 43 -Inédita- Rosendo Díaz Roxo plantexa na obra *En procura de cousas novas* un escenario de marcado carácter surrealista onde as formas e os planos das secuencias levan o peso sobre a narración. O emprego destes elementos figurativos para levar a narración, supón un fito inédito até ese momento no eido da BDG e pioneira tamén a nivel internacional

Teríamos pois unha BD onde o plano pictórico, de tintes surrealistas¹⁸² levaría o peso fronte a narración. Roxo cóntanos nesta historia o encontro entres dous grupos distintos, o dos “monecos” e o das “figuras”, dous grupos que eran descoñecidos na práctica totalidade entre si -só apenas coñecidos por un encontro dunha pirámide cun “moneco”- atópanse de súpeto, e rapidamente xurde unha amizade total entre eles, un feito que nos é difícil -desgraciadamente- de atopar no mundo real, onde a tendencia entre grupos distintos é a de rexeitar uns dos outros e de rexeitamento de todo o que semelle “foráneo”. Así, neste relato onírico, a historia remata dunha maneira ben distinta á que sucedería habitualmente na realidade: “E así se foron, monecos e figuras, moi ledos, camiño do sol, polos horizontes da vida, da terra e do ceio, sempre en percura de cousas novas”. Todo un alegato á positividade da vida e da mestura entre todos os seres que coexisten no planeta.

3.3.4 Exposicións d'O Galo e d'O Facho

3.3.4.1 As asociacións culturais nos anos 70. Compromiso coas artes galegas.

A andaina que comeza nestes comezos dos anos 70 a BDG non é un fenómeno illado dentro do panorama das artes galegas, e, pola súa banda, estas non evolucionan illadamante, senón que progresan e incluso xorden en moitas ocasións ao abeiro das numerosas asociacións culturais que comezaran a agromar a comezos da década anterior. Xa nos anos cincuenta a recuperación cultural e artística comezaba a rodar de novo da man da *Editorial Galaxia* e das *Festas Minervais* no eido literario. En Madrid, o *Grupo Brais Pinto* achegaba tamén as inquiredanzas culturais nas artes plásticas ademais das literarias. Xa na terra, os anos sesenta verá, por medio dunha nova mocidade inqueda e comprometida, formada na súa maioría por estudantes, como comezan a fundar ao longo do país numerosas asociacións culturais que se poñen como obxectivo reestruturar a realidade cultural galega en

¹⁸²Este surrealismo evidenciaríao *Roxo* na propia prancha cando unha das “figuras”, ao atopárense cos “monecos” di: “Isto parece cáseque un sono”.

todos os eidos da mesma servindo así, de ponte entre os artistas e a sociedade, ao organizar numerosos actos e fornecer aos artistas de materiais e espazos para dar a coñecer as súas obras. Así, en 1961 nacería en Compostela a *Agrupación Cultural O Galo* e no 63 a a *Agrupación Cultural O Facho*, desta volta na Coruña. No 65 tocaríalle o turno á *Asociación Cultural de Vigo*, e un ano máis tarde o *Club Cultural Valle-Inclán* en Lugo. Xa contra o final da década xurdirían máis catro asociacións, *Agrupación Cultural Auriense* en Ourense e o *Ateneo de Moaña* en 1967, ou a *Asociación Amigos da Cultura* en Pontevedra un ano máis tarde. Finalmente xurdiría a *Agrupación Cultural Abrente* en Ribadavia en 1969, xa ás portas da década dos setenta.

A raíz do traballo destas asociacións, na década seguinte xurdirían até medio cento de asociacións culturais que aínda que con distintos caracteres profundaban no labor galeguizador e na defensa dos intereses culturais da nosa terra, promovendo todo tipo de actos e actividades ao longo do país:

O traballo asociativo realizado dirixiu o seu maior esforzo ao coñecemento, dignificación e reivindicación do idioma. Mediante a realización de centos de cursos do seu ensino e numerosos de literatura de Galicia, ciclos monográficos sobre a realidade socioeconómica e do nacionalismo, concursos literarios, recitais de poesía e de nova canción galega e folk, promoción do teatro, introdución do galego nos medios de comunicación mediante colaboracións periódicas nos medios escritos e na radio, publicación de libros e feiras difusoras deles, celebración do Día das Letras Galegas... Á vez, e ao quentor do traballo das agrupacións, ou con independencia delas en casos, foron nacente grupos de traballo dedicados ao teatro, ao tratamento de temas relacionados co ensino e coa educación, banda deseñada, grupos de canción galega moderna e de folk, non só dentro de Galicia, senón tamén en núcleos da emigración tanto do estado español como en países americanos e europeos. (Caamaño Suárez, Manuel, 2012: 20)

Teríamos, polo tanto, grazas a estas asociacións culturais espalladas por todo o país, un tecido cultural co que os novos artistas, ben dende dentro delas, ben fornecéndose dos recursos que estas ofrecían, podían dar saída, xa dende antes da morte do ditador, aos seus proxectos artísticos, suplindo así unha carencia que durante os vinte anos posteriores á fin da guerra civil supuxo o terror franquista,

obrigando aos artistas ben a publicar dende o exilio as súas obras, ben sumarse ás posicións do bando gañador ou ben a manter as súas obras na gabeta na espera da morte do ditador:

Coa actividade desenvolta nos primeiros quince anos logrouse unha concienciación e dinamización en moitos sectores da vida galega como non acontecera endexamais. Os traballos levados a cabo respondían á concepción que os grupos fundacionais tiñan da problemática de Galicia. Se ben os tempos desa etapa foron arriscados e cheos de obstáculos, o pulo xuvenil e a teimosía que alentaba nos seus responsábeis lograban superar a maioría das veces os atrancos e as arbitrariedades das autoridades franquistas, desconcertadas en moitas ocasións pola vigorosidade e polo activismo das mocidades, das que non eran capaces de neutralizar ou minguar o eco dos seus traballos concienciadores. (Caamaño Suárez, M. 2012: 20)

Era pois, cuestión de tempo que a este labor emprendido xa dende os anos sesenta polas asociacións xurdidas por toda Galiza, se sumara a iniciativa artística que no eido da BD nacera na terra da man do GC e dende Madrid da man de RP e XM para así afianzar n verdadeiro proxecto de implantación da BD como unha arte de posibilidades culturais reivindicativas e de fondura galeguista no seo do emerxente cultura galega.

3.3.4.2 A exposición d'*O Galo*

Nacida en 1961 baixo a tenacidade de cinco mozos¹⁸³ que deron en constituír un grupo coa fin de vertebrar a cultura propia, nunha cidade, Compostela, onde no rebulir dos máis de tres mil estudantes que a poboaban existía unha inquedaanza cultural que exixía novos espazos de comunicación artística e política. A estes mozos, Xulio Maside, Ventura Cores, Salvador García-Bodaño, Aurichu Pereira e

183 Neste sentido e en gran parte da información aquí exposta seguimos o artigo de Antón Santamarina *O Galo, 1961* publicado no libro *Un canto e unha luz na noite: Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)* (2012, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.)

Mercedes García Fernández se lles debe non só o nome -Auricho Pereira- e o emblema -Ventura Cores- d'*O Galo*, senón a elaboración dun marco de actividades que non só se cinguía ao carácter formativo, como eran as aulas de galego -unhas das primeiras das que se ten referencia- ou a obradoiros musicais, senón que sacaron por todo Compostela un numeroso ciclo de conferencias e outro abondoso número de representacións teatrais. Así mesmo, sería *O Galo* quen faría posíbel en máis dunha ocasión a actuación do colectivo musical Voces Ceives. Dentro das súas actividades xa nesta década dos sesenta atopamos un crecente interese polas artes plásticas. Froito disto atopamos a conferencia de Vicente Risco *Galicia y la revolución estética*, que marcaba o inicio da exposición *20 pintores galegos* en xuño de 1961 onde se puido observar obras de autores como Alfonso Abelenda, Xaime Quessada, Virxilio, Agustín Pérez Bellas, M.^a Antonia Dans, ou Xohan Ledo. Sinalábase así o comezo do achegamento da arte galega, unha arte confinada durante anos a un pobo que, cada vez con máis notoriedade, buscaba ver recoñecida a súa identidade publicamente.

Sería na década seguinte cando, seguindo aínda coa mesma filosofía coa que naceu *O Galo*, se produciría o contacto desta agrupación cultural coa BDG. No ano 1973, un dos seus membros mais recentes, Pepe Barro, un estudante que comezaba a desenvolver a súa faceta artística no eido do gravado¹⁸⁴ e que coñecera en Madrid dous anos antes a RP, é informado por este das exposicións de BD que na Coruña está a desenvolver o GC. Barro, que xa ficara impresionado, ao igual que o GC, co mural *O home que fala vegliota* exposta na Galería Redor un ano antes, considera que hai que levar a Compostela todo o que se está a producir en torno a esta arte e expoñelo para achegalo á xente. Compostela, co seu cada vez maior movemento universitario, cultural e político -no eido do galeguismo- era o sitio onde debería asentarse definitivamente a BDG como arte culta, adulta, transgresora e reivindicativa que as novas xeracións andaban a demandar. Foi o propio Pepe Barro quen conseguiu convencer aos seus compañeiros d'*O Galo* da necesidade desta

184 Súa é por exemplo a imaxe do díptico ciclo de conferencias de homenaxe a Castelao que O Galo organizou en xaneiro de 1973.

exposición, e así finalmente esta se desenvolvería no Círculo Mercantil de Santiago -actual fundación Eugenio Granell- entre o 26 de novembro e o 13 de decembro de 1973. En dito Círculo Mercantil¹⁸⁵, realizaríase unha exposición que “xa ten, con respecto as anteriores exposicións -normal e dominicos- un carácter de acto regrado”(Pepe Barro, E.P . 23 abril 2014) posto que, ademais de contar cun espazo expositivo de gran calidade -ronte os paneis do colexio e as lonas das festas do Castro- e contar co permiso gubernativo -posto que en Dominicos por exemplo, como acabamos de ver, a exposición fóra xa clausurada ao pouco de ser inaugurada-, nela xa se recolle unha verdadeira produción a nivel galego, posto que ademais das anteriormente expostas obras do GC, súmase a xa tamén exposta obra mural d'*O home que falaba vegliota* de RP, ademais das obras de XM, de Ricardo Lázaro e do propio Pepe Barro, aínda que estes dous últimos non aparecerían no díptico de presentación da exposición.

3.3.4.2.1 O cartel e o díptico da exposición. Declaración de intencións.

Esta exposición, que se celebraría en Compostela a partir do 26 de novembro, viña precedida dun cartel e mais dun díptico no que quedaba resumido gran parte do ideario e do compromiso que dita exposición levaría consigo. Un feito necesario este, a explicación do contido ideolóxico e cultural, posto que, como xa foi explicado anteriormente, a BD non gozaba aínda dunha reputación de arte culta nin de produto culturalmente serio e transcendente. Así pois facer chegar este carácter combativo, adulto e válido culturalmente correspondería primeiramente a unha “publicidade” que captase os futuros visitantes ofrecéndolles un produto distinto ao que as concepcións franquistas lles tiñan amosado durante anos. Así mesmo, esta “publicidade” refrendaría aos seguidores da BD concienciados das posibilidades

185 O cal “debía ter unha directiva progresista, pois nos deixaban o salón para moitas cousas, un recital de José Afonso [...] era un lugar moi socorrido, fixeramos conferencias, e tiñan unhas mamparas que sobre elas armabas as cousas para expoñer” (Pepe Barro, E.P. 23 abril 2014).

culturais e reivindicativas da mesma, que se ían a atopar cunha BD lonxe do mero entretemento banal ou das peripecias infantís sen contido culturizante¹⁸⁶.

O díptico da exposición do Galo sería deseñado por Luís Caparrós Esperante, membro do GC, e consistía nunha cartulina negra serigrafada en branco. A sobriedade nas cores débese fundamentalmente a un principio económico de aforro de custos de impresión, mais o deseño xa amosa dúas faces dunha mesma arte. Por unha banda o díptico responde á necesidade de aportar o ar de seriedade e de sobriedade que a BD necesita transmitir, e para iso o fondo negro só se acompaña na súa capa dun cadriño -cadro de BD- coa lenda interior -tamén cunha tipografía sobria- de ESPOSICION DE COMIC GALEGO.



Fig. 44 Capa e contracapa do díptico deseñado por Esperante no que se aprecia dende a seriedade do formato, unha ruptura dos convencionalismos por medio da disposición tipográfica.

186 Non nos referimos a que a BD dedicada a nenos non poida ser culturizante nin moito menos, senón que as tendencias do franquismo ían encamiñadas ou ben a formar un espírito patriótico nacional-catolicista banal e absurdo ou ben só a entreter con aventuras de escaso contido ou co chiste fácil. Como logo imos ver, na Galiza xurdirían iniciativas para nenos cun carácter culturizante e galeguista exemplar como foi *Vagalume* (Vid. 4.3.1)

Tamén observamos, tanto unha ausencia de acentuación, que se ben pode responder a un feito estético, tendemos a inclinarnos por uha subversión ortográfica como símbolo de quebrantamento de calquera regra dada. Este feito vese refrendado pola propia disposición tipográfica: as palabras aparecen separadas, nalgunha das veces sen seguir os criterios ortográficos, e sen alinear. Con isto marca Esperante a subversión que dentro do cadriño se leva a cabo: a BD como medio onde crear os mundos propios de cada un, onde as regras son as que crea un mesmo e todo estado de cousas pode ser mudado.

Por outra banda na parte interior do díptico atopamos aos autores que participan na exposición, seguindo o modelo empregado habitualmente para as exposicións colectivas de pintura, o que reforzaría a imaxe de arte culta que se pretendía facer chegar ao público e á intelectualidade do momento.



Fig. 45 Na parte interior do díptico recóllese os participantes da exposición -aos que habería que engadir posteriormente a Pepe Barro e a Ricardo Lázaro- e mais o texto programático feito por Esperante xa para as exposicións da Normal e Dominicos na Coruña, e que presenta pequenas variacións consonte ao acto no que está enmarcado.

A aparición só dos apelidos dos autores confirmaría esta tendencia. Cómpresinalar que posteriormente participarían na exposición o propio organizador e autor do cartel da exposición, Pepe Barro, e mais Ricardo Lázaro, no que serían as incorporacións de última hora. Nesta páxina do díptico aparecería tamén a información relativa ao lugar e datas do evento.

Na páxina dereita e dentro dun marco branco aparece un texto programático que se corresponde co xa distribuído nas Exposicións da Normal e Dominicos¹⁸⁷, mais adaptado a este novo contexto, no que, ademais de acrecentar os outros autores presentes, sinálanse os novos proxectos aos que se enfronta a BDG.

No texto continúaase afianzando a BD como unha forma de universalizar a arte partindo da propia cultura galega sen ter que ser un mero subproduto anglosaxón nen unha deriva dos produtos historietísticos da España do franquismo senón unha arte propia e de vez universal, capaz de afrontar todos os retos que as artes e a sociedade actual propoñen. Se ben algún parágrafo teórico foi eliminado¹⁸⁸ sen que isto faga variar substancialmente o texto, si que o fai o acrecentamento final no mesmo:

xosé díaz, xesús campos, rosendo díaz,
luís esperante, xaquín marín e raimundo patiño
mostran hoxe unha escolleita da súa obra actual
nesta leira do cómic.

a mostra, itinerante, pasará por vilas e cidades
de galicia, chegando ao seu pobo e abrindo paso ó
seu natural canle de comunicación: a pubricación.

neste senso está a edición de asterix e obelix
en galego, traducido por blanco-amor, a de “os cen pes”,
de marín, a de cómics de patiño, que irán saíndo
no prazo dun ano, ou a edición en xenebra, por “roi xordo”,
da “cova das choias”, do grupo do castro, eiquí
representado hoxe.

187 Vid. 3.3.3.

188 Referímonos ao parágrafo onde se sinala: “si cando un tal reitman dí que os cadros/son untaciós de pintura sobor da superficie dun lenzo/hai alguén que pregunta polo arte,/xa nos estamos moi lonxe/do lenzo e dos mesmos cadros.”

Tres son os aspectos fundamentais que se sinalan nos tres derradeiros parágrafos respecto da natureza da BDG naquela altura. Primeiramente, e como xa sucedera no texto da Normal e Dominicos, sinálase quen son os autores das obras que se ía presenciar. Agora, aos debuxos do GC xa expostos anteriormente na Galiza sumaranse non só RP e XM, que estaban a realizar a súa produción en Madrid -aínda que Marín non tardaría en voltar- e aínda non deran a coñecer a súa obra ao público galego -só aos que tiveran a sorte de visitar a galería REDOR en Madrid-, senón que outros dous autores, Pepe Barro e Ricardo Lázaro, non incluídos no díptico, mais que si participaron, completarían a nomina autoral da exposición, polo que agora si teríamos unha verdadeira exposición de BDG conformado non só por un grupo -o GC- senón por varios autores que sinalarían a diversidade de autores, obras e tendencias que se estaba a formar nestes inicios da BD no noso país.

O segundo aspecto fundamental que se sinala nesta parte final do díptico é o que caracteriza a natureza das obras e da exposición. Sinálase que a dita exposición terá un carácter itinerante e percorrerá, unha vez rematada a de Compostela, non só as principais cidades de Galiza, senón que se achegará a vilas onde habitualmente é máis difícil que se realicen este tipo de actos culturais, posto que a finalidade é “chegar ao seu pobo” subliñando así o marcado carácter social e cultural da iniciativa. Esta finalidade terase acadado cando, logo de chegar a eles mediante as exposicións, as xentes xa estean preparadas para a fin última que sería a publicación das obras de BD.

Así, na terceira e derradeira parte, faise unha síntese do panorama que se está a formar en torno á BD na Galiza. O primeiro elemento que se menciona é a dunha proxima edición de Astérix e Obélix en galego, traducido por Eduardo Blanco-amor¹⁸⁹, e que supón un chanzo máis na consolidación da BD en galego na nosa terra, ao levar á nosa lingua unha BD europea que xa estaba daquela a consolidarse

189 Vid. 6.1.

como un referente do medio. Outro elemento importante corresponde á futura edición dos “pés” de Xaquín Marín, os xa clásicos cadriños de humor gráfico que por aquel entón estaba a publicar na revista *La codorniz* -coa que colaboraba dende 1972- e en *Posible*, e que logo continuaría a publicar en xornais como *El Ideal Gallego* ou *A Nosa Terra*. Así mesmo, anúnciase o cómic *As dúas viaxes*- que suporía o primeiro álbum de BDG. Por último sinálase a edición da revista *A cova das choias*¹⁹⁰ polo GC.

Temos pois, un panorama alentador para a BDG que se estaba a conformar: os autores galegos comezaban a expoñer conxuntamente as súas obras, as cales serían levadas ao longo do país e amosadas a todo aquel que se quixera interesar por esta emerxente arte. Obras de gran prestixio internacional estaban a piques de ser traducidas ao noso idioma, unhas obras que terían especial calado na xente máis moza, o que aseguraría a creación dunha masa lectora para o futuro. Os autores “emigrados”, Xaquín Marín e Reimundo Patiño preparaban os seus primeiros álbums e o GC a primeira revista da BDG, co que o espírito da publicación como forma de chegar á xente e deixar a pegada da nosa arte dunha forma permanente -fronte á temporalidade das exposicións- estaba tamén a piques de acontecer, asegurando así o futuro da BDG.

Con todas esta verbas, Luís Caparrós Esperante, consegue transmitir aos espectadores da exposición -e lectores do díptico- a importancia e a seriedade que conteñen as pranchas e historias que están a piques de observar, afianzándose xunto coas outras artes emerxentes na Galiza¹⁹¹ como un vehículo de transmisión cultural e reivindicativo, con raíz na nosa terra, e que nada ten que envexar a outras artes xa consideradas cultas ou propias da nosa tradición cultural.

¹⁹⁰ Vid. 3.4

¹⁹¹ Referímonos ás novas perspectivas que adoptaron o cine, a música ou o teatro, nos derradeiros anos da ditadura na Galiza, sumándose así a recuperación paulatina que dende os anos cincuenta estaba a darse na literatura. Coas asociacións culturais como canle de transmisión, as representacións teatrais, os concertos e festivais de música ou as proxeccións cinematográficas nos cineclubs espallados por todo o país dan conta dunha nova xeración de mozos que buscaba artellar a reivindicación da cultura galega a través de diferentes medios artísticos.

Máis clarificador e directo é se cadra o cartaz da mostra de BDG d'*O Galo* e que anuncia unha serie de premisas en concordancia cos textos programáticos do GC formulados por Luís Esperante, empregando desta volta a forza do impacto visual da imaxe fronte á estética poética do texto de Esperante.

No cartel observamos, dentro dun cadradiño único sobre un fondo a raias, a figura do *Guerrero del Antifaz*, protagonista da serie de BD española do mesmo nome, escachada en catro anacos distintos.

Da cabeza de dito *Guerrero del Antifaz* xorde un globo de pensamento¹⁹², cuxo corpo principal de dito globo¹⁹³ aparece composto por unha figura musculada que aparece correndo, mentres berra COMIC GALEGO¹⁹⁴. Fora do cadriño, no bordo inferior aparecería o nome dalgúns dos participantes, -Rosendo, X. Díaz, Esperante, X. Campos, XM e RP- posto que tanto Ricardo Lázaro e, curiosamente, Pepe Barro, que foi o autor do cartel, non aparecen no mesmo, aínda que, como xa se mencionou antes, si participaron na mostra.

A imaxe reflicte por si soa as pretensións desta mostra de BD, e así o define Pepe Barro: “A imaxe de XM¹⁹⁵ simboliza a BD galega en marcha, que estoupa [...]. O *guerreiro* representa ao fascista, o cómic español dunha xeración anterior e que como icono fascista era o máis potente” (Pepe Barro, E.P 22 abril 2014).

192 Os globos ou bocadillos supoñen, máis aló dun mero continente de elementos textuais ou icónicos, un verdadeiro obxecto simbólico en si, transmitindo por si mesmos distintos tipos de actos -pensamentos, soños, lembranzas- até estados de ánimo -euforia, nerviosismo, ira- que na maioría dos casos aparece apoiado -en xeral complementáanse, realizando o motivo a expresar- polo contido do mesmo.

193 Os globos de pensamento confórmanse habitualmente cunha serie de dous círculos de pequeno tamaño que, saíndo da cabeza do personaxe en proporción de menor a maior, desemboca nun globo grande que contén o texto ou imaxe pensado. Este globo pode en moitas ocasións formar propios cadriños e mesmo incorporar outros cadriños dentro dando lugar a secuencias enteiras e a unha infinidade de posibilidades como é o choque do real -tanxíbel- e o irreal -intanxíbel- nunha das máis exclusivas convencións que posúe a BD.

194 Nótese que, no sentido no que nos estamos a referir sobre os globos ou bocadillos, a expresión de berro non vén dada polo signo de exclamación como sería o habitual, senón que vén delimitado pola forma dentada do propio globo e que dentro do convencionalismo da BD implica un berro, un ruído forte ou mesmo unha transmisión radiofónica.

195 Como logo poderemos apreciar nun do pouco que quedou desta mostra da obra de XM, a figura representada na parte superior do cartel correspóndese a unha das personaxes dunha das historias de XM que Pepe Barro calcou sobre o propio cartel.



Fig. 46 O cartel da Pepe Barro para a *Exposición de cómic galego* celebrada no Círculo Mercantil de Santiago por mediación da Asociación Cultural *O Galo* reflicte as pretensións que sobre a novena arte se estaba a formar, unha arte que rache cos estereotipos máis arcaicos da historieta española afín ao réxime franquista, tanto no ideolóxico coma no estético. Así, os inicios da BDG constituíron a chegada á arte galega dunha nova concepción de entender a reivindicación da nosa cultura a través do medio artístico.

En efecto, o caderniño de aventuras *El Guerrero del Antifaz* foi, xunto con *Roberto Alcázar y Pedrín* un dos máis famosos dos anos corenta e cincuenta aínda que a ambos personaxes “justificados a posteriori como hijos de la época, no se les puede negar la transmisión de los valores representados por el régimen” (Vidal, J. 1999: 22).

Así, nas aventuras do “guerreiro” a violencia percorre todas as historias e onde en plena época da Reconquista os “moros” deben ser expulsados para así o protagonista limpar o seu pasado¹⁹⁶ nun argumento que Antonio Martín describe como “una mezcla de novela de aventuras históricas y cómic realista norteamericano, vista por un españolito de los años cuarenta” (Martín, A. 2011: 107).

A nacente BDG aparece simbolizada como un mozo forte e aguerrido, que avanza confiado e con paso firme cara a unha determinación artística e popular, autóctona e internacional á vez, libre de ataduras e restriccións, rachando así coa figura do réxime franquista e dos seus esterotipos dogmáticos, representados aquí polo *Guerrero del antifaz* que se desfai ante a chegada destes novos tempos que marcan a fin da escura época ditatorial.

3.3.4.2.2 Percurso da exposición por Galiza.

A exposición d'*O Galo* como xa se anunciaba no díptico da exposición non tiña un carácter excepcional e único. Non pretendía se unha mostra puntual do traballo que estes novos autores está a crear, senón que a finalidade das obras dos autores presentes na exposición era a de chegar ao maior número de xente para levarlles coma un altofalante a reivindicación dunha cultura e dun país que quere saír á luz

196 Así describe Jaume Vidal (1999: 23-24) a presentación da historia: “Hijo del conde Roca, un adalid de la cristiandad, un feroz musulmán llamado Alí Kan secuestró a su madre cuando estaba embarazada. Ya en los dominios del sarraceno, la madre, para salvar la vida del pequeño, atribuye la paternidad del niño a Alí Kan. El chico creció defendiendo la media luna hasta que la madre le confesó el secreto. La mala conciencia de haber matado cristianos le llevó a una desenfadada cruzada personal, ya que los cristianos tampoco le reconocieron como propio y hubo de esconder su cara con su antifaz”.

despois da *longa noite*. Cúmprese desta maneira os anxeios de RP de, ao igual que as manifestacións tradicionais¹⁹⁷, funcionar por medio dunha obra múltiple e amplificadora, a propia voz do pobo. Así comezaría un percorrido dun ano e medio onde as obras circularon non só polas cidades principais, senón que se achegaron a vilas, expoñéndose en multitude de espazos distintos.

Un dos primeiros sitios en recalar a exposición foi a cidade de Lugo, onde en febreiro de 1974, e por mediación do Club Cultural *Valle-Inclán* inaugurouse no *Círculo das artes*. O acto conseguiría que se anunciase no xornal *El Progreso* de Lugo (6 febreiro 1974) como unha “extraordinaria exposición de *cómics* galegos” onde os artistas “descubren deste medio de expresión unhas posibilidades verdadeiramente insospeitadas e diñas da meirande importancia pra o futuro da nosa cultura”. A importancia do artigo¹⁹⁸, de gran extensión non radica só en louvar as obras dos artistas, senón que recolle a historia da BD -dende a súa propia prehistoria- e retrata a situación de contracultura e de movemento underground que estaba a portar a BD naquela altura, fornecendo así, aos posíbeis visitantes das ferramentas necesarias para comprender a entidade e natureza das obras expostas. Á de Lugo seguiríanlle outras ao longo de todo o ano e en diversos lugares como A Rúa, por medio da *Agrupación cultural e deportiva Os Cigurros*, Ribadeo, organizada pola *Agrupación Cultural Francisco Lanza*, así como nas vilas de Allariz, Noia ou Porriño. Xa a comezos de 1975, xa un ano despois, a exposición recalaría na Coruña, para, conxuntamente coa *Mostra de Teatro*, e por medio da *Agrupación Cultural O Facho* homenaxear a Castelao no 25 aniversario do seu pasamento.

3.3.4.3 A exposición d'*O Facho*

Antes do lamentábel incidente ocorrido en Marín¹⁹⁹, a exposición fixera unha recalada importante na cidade da Coruña auspiciada pola Asociación Cultural *O*

197 Carteis de cego, cruceiros, etc...

198 Asinado por Carlos Varela Veiga.

199 Vid. 3.3.4.4.

Facho. No ano 1963, dous despois que a predecesora *O Galo*, no emerxente ambiente cultural que se abría espazo na Galiza do tardofranquismo²⁰⁰ Andrés Salgueiro e Henrique Harguindey, -este último sería o primeiro presidente da asociación- entre outros persoeiros, lánzanse, cos atrancos evidentes da época, a fundar *O Facho*. Entre as actividades culturais desenvoltas como ciclos, conferencias ou cursos de galego de carácter público, así como a promoción da creación literaria e do teatro²⁰¹, destaca tamén aínda que con menor presenza, impulso que se lle dá as artes gráficas, a BD entre elas. Porén, xa o grupo *O Facho* comeza a súa andaina relacionado cun dos pais da BDG, RP que foi o encargado de realizar o logotipo da asociación, e que aínda a día de hoxe perdura. Así se expresan arredor do logotipo no libro *A Coruña na cultura galega. A asociación cultural O Facho*:

Parece ser que a plasmación do símbolo funde ese facho cun sol a se pór sobre unha leira, tal e como o concebiu Reimundo Patiño nun sol-por campesino. Pense-se que o logotipo, por esas ironías, se vulgarizou en posición invertida, mais se o pomos en forma correcta, logo se verá o que o autor quixo expresar. (VV.AA, 1991: 91)

Entre as actividades que a nivel gráfico se realizaran nos anos 70, cómpre sinalar, -ademais da exposición de BDG que imos analizar deseguido-, a realización en 1975 dunha *Mostra de grabados* onde entre os participantes atopamos a RP, XM ou a Quesada, a *Mostra de publicacións infantís galegas* en 1977, celebrándose ademais unha mesa redonda con Paco Martín en representación do suplemento *Axóuxere*, M^a Cruz Carballido polo método *Picariños* e Xosé Fortes Bouzán pola revista *Vagalume* ou, xa en 1980 o Concurso Nacional *O Facho* de Cómic para Nenos.

200 Ese mesmo ano a Real Academia Galega decide, no centenario do da publicación de *Cantares Gallegos* de Roasalía de Castro, instaurar o *Día das Letras Galegas* para homenaxear desta maneira a un escritor ou escritora galegas cada ano.

201 Sobre todo coa creación por parte de Manuel Lourenzo en 1965 da *Agrupación de Teatro O Facho*.

3.3.4.3.1 A *Mostra de homenaxe a Castelao*. Presentación e conferencias.

A *Mostra de cómic galego, homenaxe a Castelao* que se había de celebrar na Sala de Exposicións da Casa da Cultura -actual Arquivo de Galicia- do 18 de febreiro ao 1 de marzo de 1975 non ía estar soa na homenaxe ao ilustre artista galego. No mesmo lugar víñase celebrando dende o 7 dese mesmo mes o *Ciclo de teatro homenaxe a Castelao*, onde se alternaban charlas de persoeiros como Manuel María, Rafael Dieste ou Manuel Lourenzo, quen precisamente daría unha charla sobre *O teatro galego hoxe* intres despois de se ter inaugurado a mostra de *cómic galego* o 18 de febreiro.

Este feito define de por si a sintonía cultural e artística que mantiñan estes dous espazos artísticos mais é dunha significación especial para a emerxente BDG posto que en apenas dous anos, pasou de ser un feito case inexistente e de ser considerado un subproduto artístico, a formar parte dun importante evento cultural, como é unha homenaxe a un egrexio guieiro cultural galego como Castelao e sobre todo, facelo conxuntamente cunha mostra teatral, arte asentada no cume da cultura no noso país. O díptico de presentación da mostra -Vid. Anexo, doc.3-, máis aló do deber informativo, acada unha fermosa factura, cunha acertada tipografía e incluíndo, a cor, unha caricatura de Maside sobre a figura de Castelao.

O estilo do díptico, moi semellante aos que se realizaban dende Sargadelos para diversas publicitacións fainos pensar na man dos irmáns Díaz Castro na elaboración do mesmo. A impresión do mesmo a través da imprenta Moret, que despois de realizar varias publicacións de *Edicións do Castro* foi finalmente incorporada a Sargadelos, acabaría por despexar dúbidas canda menos, sobre a procedencia do material elaborado.

Con respecto ao texto programático presentado no interior do díptico podemos observar que non sofre alteracións con respecto ao presentado na exposición d'*O Galo*.

A *Mostra de cómic galego, homenaxe a Castelao*, presenta,²⁰² ademais das evidentes diferenzas estéticas na presentación da mostra a traves do díptico, unhas actividades paralelas que farían a mesma moito máis interesante e completa, ao ser unha das primeiras veces -senón a primeira- que en Galiza se vai falar sobre BD e, sobretudo da BDG. En concreto, e como se pode apreciar na contracapa do díptico da mostra, realizouse primeiramente unha conferencia de Siro López encol do *Humor gráfico, caricatura e comic galegos*. Segundo o guión²⁰³ que Siro lle enviou como suxerencia ao presidente d'*O Facho*, Manuel Caamaño Suárez²⁰⁴ o 11 de febreiro, tres ían ser os puntos tratados nesta conferencia:

- Humor gráfico: O éxito do dibuxo de humor.
Deseño e texto.
Castelao intérprete do pobo.
Os continuadores.
- A caricatura: Orixe e evolución.
Tipos de caricatura.
A caricatura hoxe.
- O cómic: O cómic, fenómeno do noso tempo.
Os cómics de onte e de hoxe.
As aparicións do cómic galego.

Tenta abordar Siro, polo tanto, un vastísimo espectro da nosa cultura e arte enraizando a figura de Castelao -a quen se lle rende homenaxe- e a súa faceta de caricaturista e humorista, coas estéticas e tradicións destes elementos e emparentalos desta maneira na parte final coa BD como artefacto cultural que rexorde neses anos anivel internacional e aparece tamén con forza na Galiza.

202 Seguémonos referindo ao respecto da mostra d'*O Galo*.

203 Dito documento atópase na Real Academia Galega, fondo *O Facho*.

204 Manuel Caamaño presidiu *O Facho* dende 1966 até 1978.

Relacionar, pois o novo movemento da BD que estaba a circular na nosa terra, cunha arte, a da caricatura e a do humor gráfico, onde Galiza foi un dos grandes fornecedores de artistas e de obras²⁰⁵ cun carácter autóctono moi forte, poría, desta maneira a esta nova BDG nun punto de partida exemplar, facendo fronte ás críticas que teimaban en chamar subproduto cultural e axente foráneo a este medio.

O un de marzo, coincidindo coa clausura da mostra -Vid. Anexo, doc.2-, realizase un outro evento dedicado a BDG. O evento constaría de dúas partes de enorme interese. Primeiramente organizouse unha mesa redonda “Encol do cómic galego”, onde participarían case todos os participantes da mostra, e con certeza todos os que estaban a crear todo un movemento cultural en torno á BD sen precedentes. Os participantes foran tres dos membros do GC, Luís Esperante, Xosé Díaz e Xesús Campos, os autores do “exilio” madrileño, RP e XM e máis Pepe Barro.

O programa previsto para o desenvolvemento de dita mesa redonda, e que así o difundiron os medios²⁰⁶, foi o seguinte:

1. Orixes do cómic galego (Carteis de cego, aleluias, historietas de Maside e Castelao, etc...).
2. O por qué dun cómic en galego. O cómic e o arte tradicional.
3. A importancia dun cómic en galego (publicacións, prensa, libros infantís).
4. O por qué dunha mostra itinerante de cómics.

A segunda parte do evento²⁰⁷ consistiría na presentación do libro *As dúas viaxes*, o primeiro álbum de BDG, e que de seguro levantou unha enorme expectación

205 Cómpre só mencionar a Castelao, Maside, Sánchez Mazas, Abelenda.. e así até un medio cento de caricaturistas e humoristas gráficos que espallaron a súa arte no século XX.

206 *El Ideal Gallego* 1 marzo 1975, p.15.

207 Como imos ver deseguido, o guión establecido alterárase.

entre o mundo cultural da época e que con certeza entusiasmou aos que puideron ver e adquirir este exemplar, e asimesmo comprobar por medio dos seus autores todo o que rodea á produción desta publicación pioneira na Galiza.

Porén, isto respondería á información posta no díptico da mostra, porque á luz do publicado na prensa o mesmo día e ao día seguinte²⁰⁸-e que constitúe o único testemuño²⁰⁹ do que alí se tratou- obsérvase que primeiramente se presentou o libro *As dúas viaxes* onde os autores explicaron o contido e as orixes e motivacións de dito libro, para máis adiante realizarse a mesa redonda co resto de relatores.

Seguindo a dinámica dos textos programáticos²¹⁰, das entrevistas²¹¹ feitas aos autores así como dos limiares das obras²¹², os participantes expuxeron ante o medio cento de persoas alí presentes dous puntos fundamentais que se corresponderían esencialmente nos puntos 2 e 3 e 4 do programa previsto, o cal, ao termos simplemente pequenas mostras do que alí se expuxo, non indica que non se tratara o outro punto restante.

Un dos puntos tratados versaba sobre o significado da propia mostra que se estaba a realizar e o percorrido que por distintas vilas -Porriño, Lugo, Ribadeo, Allariz.- se estaba levando a cabo.

Outro dos puntos tratados versaría sobre cal é a orixe, función e a propia definición do “cómic”. Así, Xosé Díaz sinalaría a necesidade de sabermos que é realmente o “cómic” :

Primeiramente e denantes de falar das funcións dun cómic galego, das súas

208 *La Voz de Galicia*, p.12. e *El Ideal Gallego* p.14. Ambos o 2 marzo de 1975.

209 Posto que non se atopou ningunha acta do evento, nin os propios participantes consultados lembraban con exactitude o que alí se falou.

210 Textos das mostras da Normal-Dominicos e *O Galo* e *O Facho*.

211 Como por exemplo en: Sánchez Pereiro, X.M (1977) *Reimundo Patiño: Cara unha arte popular galega*, nº 29, p.30.

212 Por exemplo n' *As dúas viaxes* a cal se estaba a presentar nese evento.

posibilidades e das súas repercusións no panorama social e político, debemos preguntarnos que é o cómic. Non hai dúbida que o cómic é un produto fillo do noso tempo, da nosa época industrial, da chamada cultura de masas. O cómic é unha chamada a determinadas circunstancias sociais. (*La Voz de Galicia*, 2 marzo 1975, p.12)

A este respecto, sinalaría RP o motivo da negativa consideración que existe sobre sobre esta arte: “O cómic foi degradado pola industria yanqui. O cómic pode ser igoal ca narrativa e co cine. [...] O cómic non é tomado nin coma arte nin cultura. A xente envolve con el os bocadillos despois de lelo”(Idem.).

Tamén, por medio dun interlocutor non especificado sinalaríase: “O cómic é un extraordinario medio de expresión de comunicación. É un linguaxe misto e un arte que se dirixe ao pobo. É necesario traballar pra rescatalo da súa nefasta utilización” (Idem.).

Outro punto fundamental -aínda hoxe en día- sería o da propia denominación do medio, sobre o cal RP sinalaría que “A ninguén lle gusta a verba cómic, que semella un nome chocarreiro” tras o cal propuxo incluso facer un concurso para atoparlle un outro nome máis sentido para a configuración desta arte na Galiza.

Xa encol da BDG, sinalaríase nesta mesa redonda por medio de Xosé Díaz a respecto do xurdimento desta nova arte na Galiza que:

O cómic está nacendo agora en Galicia, nesta Galicia preindustrial que dentro dunhos anos estará chea de fume contaminante, de lodos roxos e praias radioactivas e da que teremos que fuxir todos, coma as personaxes de Marín e Patiño, nesta Galicia preindustrial, repito, estamos asistindo ó nacemento do cómic, que a duras penas váise abrindo paso a paso e intentando espallarse e ser un vehículo, un canle por onde discurran todos os nosos problemas. (Idem.)

Tamén se sinalaría na mesa cales deben ser as motivacións dunha BDG:

O cómic galego deberá ser unha arte popular que deberá responder ás exigencias da sociedade galega. Haberá que loitar para que este nacemento non se malogre. Debemos de intentar facer un cómic galego que sirva o pobo, os seus dereitos e anxeios, un cómic que forme, non que deforme, que conciencie, non que despiste. (Idem)

Á vista de todo o exposto na mesa redonda, clarificouse a orixe e sentido do que está a acontecer con esta arte na Galiza:

- Que é un movemento novedoso na Galiza, “fillo do noso tempo”, e que, se ben comparte os convencionalismos do medio coas creacións do cómic internacional -americano, sobre todo- alónxase deste ao refugar ser un medio de masas alleante, tendo esta futura BDG, pola contra, unha función concienciadora e social ao servizo do pobo galego, sendo fundamental para isto a publicación das obras de BD.
- Que por esta pretensión de formar unha arte propia deste medio na Galiza, o propio termo de “cómic” que conleva unha denominación alleante e cunha denotación “perigosamente” masificadora, debe ser substituído por unha denominación propia e que reflicta os intereses dunha arte propia da nosa terra.
- En orde a isto cómpre sinalar como xa, coa presentación de *As dúas Viaxes* se está a dar cumprimento destes obxectivos, marcando así unha liña a seguir, e instaurándose como os pioneiros, creando así un marco de tradición nas xeracións vindeiras.

3.3.4.4 Recepción social e mediática. Ataque da ultradereita.

A mostra de BDG que, durante ano e medio estivo a percorrer Galiza, gozou, en liñas xerais, dun gran apoio tanto social como mediático. Na exposición d'*O Galo* Pepe Barro sinala a repercusión que o evento tivera nos medios locais, incluso na radio, coa participación no xa mítico programa *Hora 25* da Cadena SER, que por aquel entón presentaba Tareixa Navaza. As sensacións tiveron que ser forzosamente boas para que o proxecto itinerante da exposición seguise o seu camiño por tantos outros lugares da xeografía galega, como xa se mencionou anteriormente²¹³.

Na mostra da Coruña a recepción social e mediática tamén foi boa. O xornal *La Voz de Galicia*, daba conta do inicio do evento e sinalaba a programación do mesmo -ao igual que co programa da *Mostra de Teatro Galego* que se celebraba simultaneamente-, e así mesmo, daba conta do peche da mesma e sinalaba as actividades do día. No día seguinte ademais publicárase un extenso artigo sobre o tratado o día anterior na mesa redonda sobre a BDG. O xornal *El Ideal Gallego* pola súa banda, sinalaría tamén os actos de clausura da mostra, e recollería tamén ao día seguinte as impresións dos participantes da mesa redonda.

O feito de acadar cada vez máis repercusión mediática, sumado á supresión dos problemas de censura con que atoparan os membros do GC nas primeiras mostras, facían presaxiar unha BDG cada vez máis aberta ao público, con máis forza e cada vez máis auspiciada pola intelectualidade e polas xentes da época, tal e como demostra o medio cento de persoas que acudiran á mesa redonda celebrada na Casa da Cultura da Coruña.

Porén, cando a mostra semellaba xa consolidada, despois de percorrer por gran cantidade de vilas, en Teleclubs, mostras do libro galego, centros parroquiais, festas

213 Vid. 3.3.4.2.2

e as xa mencionadas asociacións culturais²¹⁴ a mostra recalaría finalmente en Marín, onde se produciría un incidente que marcaría a fin de dita exposición itinerante.



Fig. 47 -Inédita- Imaxe da dupla prancha da obra *O Dragón. Dun conto de Ray Bradbury*, realizada por XM e esgazada por mozos de ultradereita na vila de Marín. O feito de ter provocado esta sabotaxe deixa constancia da repercusión que estaba a ter a exposición de BDG nos diferentes sectores sociopolíticos.

O feito en si corresponde a acción de varios mozos de ultradereita,²¹⁵ que descontentos ao abeirar a súa vila unha exposición de carácter galego e subversivo deron en rachar e mesmo queimar parte dos orixinais alí expostos, e que significaría a fin da mostra e a perda dun material valiosísimo para a BDG.

214 Información tirada da Gran Enciclopedia Gallega (1974) Tomo VII p.13.

215 Posibelmente membros da Falanxe.

3.3.4.5 As obras expostas. Análise.

Tanto na mostra d'*O Galo* como na d'*O Facho* e como é de agardar nunha mesma mostra de carácter itinerante, as obras son as mesmas -ao igual que no resto de mostras espalladas polo país-, e constaría arredor dunhas cincuenta obras, tal e como sinala a prensa²¹⁶ en relación á mostra d'*O Facho*. Destas obras conservamos unhas 36 pranchas. Doce delas correspóndense a *O home que fala vegliota*, cinco a *Carta ao pai* de Pepe Barro, dúas a *Santa Compañía* de Ricardo Lázaro, outras dúas a *O dragón* de Xaquín Marín, que ademais exporía tamén a prancha dobre *O gran ollo*, sendo o resto obras pertencentes ao GC. Destas obras, as doce de Reimundo Patiño -*O home que fala vegliota*- e- xa foi analizada previamente -Vid. 2.3- e as cinco de Pepe Barro -*Carta ao pai*- e as dúas de Ricardo Lázaro -*Santa Compañía*- e unha de Xaquín Marín, *O gran ollo* serán analizadas nos seus respectivos capítulos -6.2 o primeiro e 3.3.4.5.1 os dous restantes. Con respecto a outra obra de XM, *O dragón*, ao estar parcialmente esgazada e ficar incompleta, non será obxecto de análise.

Analizarase pois as obras do GC que non foran analizadas previamente, é dicir, obras que non foran expostas no Castro, na Normal ou en Dominicos, e que representarían sete das quince obras do GC recuperadas²¹⁷ desta mostra.

No caso de Xosé Díaz, contamos con seis obras das cales dúas, *A pomba da liberdade* e *En calquera intre en calquer lugar* xa foran expostas no Castro e posteriormente en Normal e Dominicos e analizadas no punto 3.3.2.1.

Feitas no 73 para a mostra itinerante que comezaría en Compostela, as catro pranchas presentan unha evolución notábel fronte as primeiras obras do 72. Se as primeiras respondían a un esquema de debuxo non moi lonxano da convención

216 *La Voz de Galicia*, 19 febreiro 1975, p.9. e *El Ideal Gallego*, 2 marzo 1975 p.14.

217 As obras, despois de rematar a exposición itinerante ficaron gardadas no faiado dun dos responsábeis d'*O Galo* por aquel entón, sendo atopadas de novo e enviadas a Xosé Díaz en 2009.

habitual na BD, agora a obra de Díaz evoluciona cara un eido moito máis experimental: o debuxo substitúese polo *collage* elaborado con cartulinas de cores recortadas e pegadas a man. O texto tamén sería impreso da mesma maneira, ao tratarse de letra *set*, a cal ten un carácter transferíbel. Diferenciaríase así tamén estas obras últimas das primeiras, cuxo texto estaba escrito a man. Teríamos pois unha serie de BD onde Díaz segue o camiño pictórico que estaba a producir nese campo -o da pintura-, cargando a abstracción que rodea os seus debuxos dunha narratividade dende onde se denuncia a represión da ditadura e se reclama a liberdade social e política, ben por medio da alegoría pictórica, ben por medio de xogos de palabras que o autor inclúe nos seus novos traballos.

Na prancha *Día e noite*²¹⁸ Xosé Díaz tece un *collage* cunha narración que só é posíbel apreciar a través do desciframento de todo o seu contido simbólico, posto que a prancha carece de personaxes -canda menos de personaxes humanas ou animais que realicen actos ou teñan condutas referenciais facilmente perceptíbeis -e mantén case todo o seu peso no ritmo visual²¹⁹ da propia páxina. Temos pois unha prancha dividida en seis cadriños do mesmo tamaño e numerados. Neles preséntasenos un mesmo espazo dividido en dous, unha “base” que semella ser o chan, de cor branco, cun fondo de cor que varía en cada cadriño, pasando dun ton escuro a outros máis claros e vivos, para rematar finalmente outra vez na cor escura. Sobre ese fondo de cor temos unha mesma figura, o que semella ser un sol tricolor que permanece inmóbil.

218 As catro pranchas carecen de título, polo que para identificar e clasificar mellor os nomes, como xa fixemos anteriormente, decidiuse aplicarlles un título provisorio baseádonos nas características esenciais das pranchas.

219 Seguindo a Miguel Angel Muro Munilla (Munilla 2004:104): “Con mucha frecuencia las decisiones tomadas con vistas a la puesta en página tienen que ver con emparejamientos plásticos (Groupe μ , 1993: 317) y, más precisamente, con la consecución de un determinado ritmo visual, entendido este como la repetición de al menos tres fenómenos comparables, que viene a configurar la isotopía plástica.[...] Así podrán distinguirse ritmos de colores, de textura y de la forma, y en estos últimos se podrá atender al ritmo de dimensión (que resulta del juego con los volúmenes), de posición (que toca a las distancias entre si, o a su ordenación respecto a un eje) y de orientación (que atiende a la secuencia de figuras segun su medida regular, v.g., cuadrados presentados en serie sobre su base o sobre uno de sus ángulos) (Groupe μ , 1993: 203)”

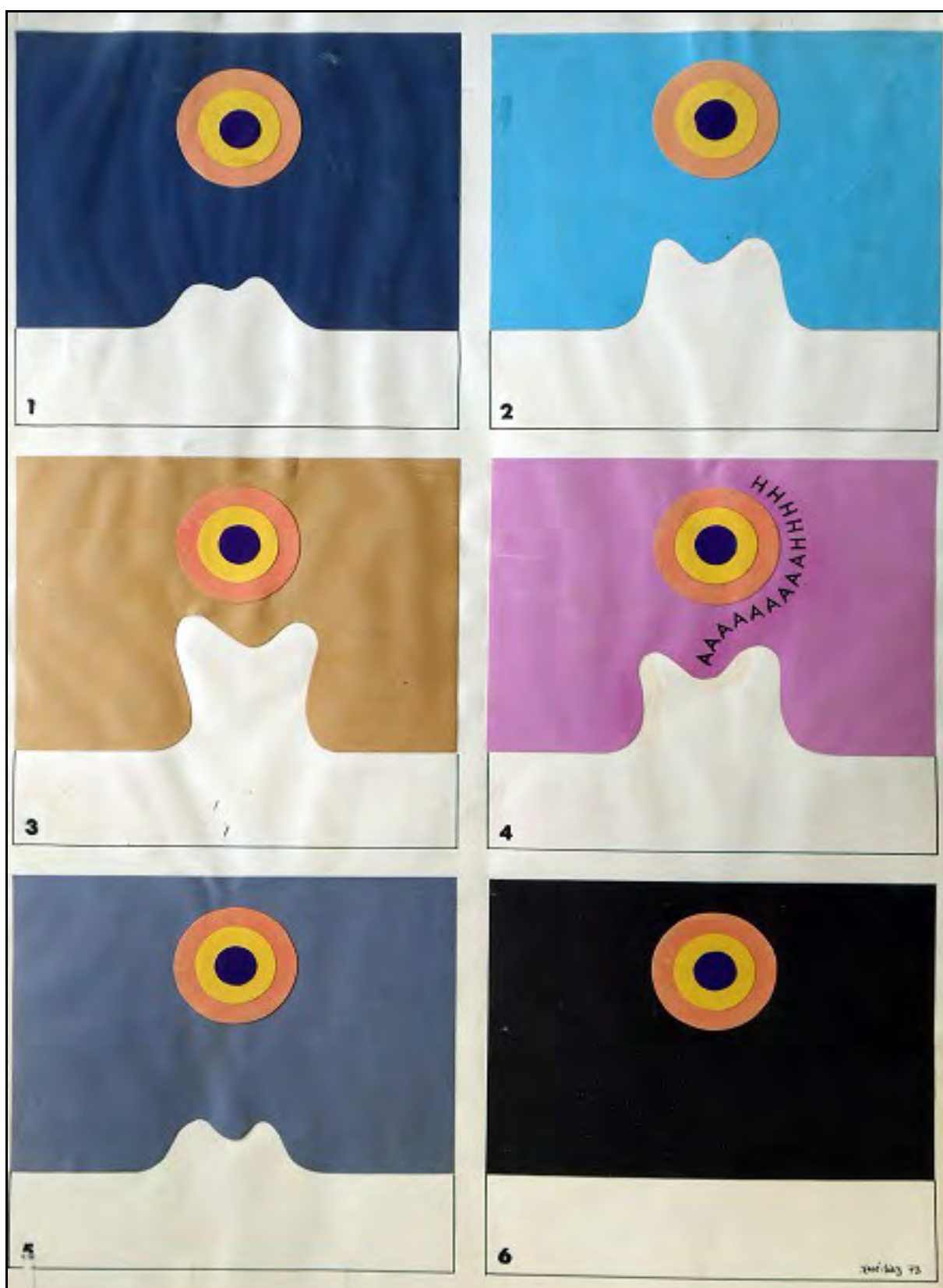


Fig. 48-Inédita- *Día e noite*. De Xosé Díaz.

Porén, paralelamente á mudanza na cor do fondo -que se intúe como o ceo-, comeza a xurdir do chan unha figura con que semella querer alcanzar o sol tricolor mentres as cores máis vivas permanecen. Cando as cores tornan a escurecer, a figura exclama “AAAAAAAAAAHH HHH” e comeza a desaparecer entre o chan de novo. Así, e seguindo a Muro Munilla -e ao *Groupe μ*- a prancha destacaríase por levar marcado o seu ritmo por medio da plasticidade, polo contraste entre as cores dos cadriños así como pola evolución crecente primeiro, e decrecente despois dese chan -do que se forma unha especie de outeiro-, e que, marcado pola inflexión textual do cuarto cadriño, comeza a descender até desaparecer por completo. As proporcións e as cores son, polo tanto as protagonistas da estrutura narrativa que se agocha tras este universo simbólico e visual. O propio Xosé Díaz (E.P, 18 marzo 2014) reafirma a pictoricidade da obra cando sinala que se corresponde coa “pintura que facía ese ano, ao que lle aplico unha narratividade”. Esta narratividade mantén unha liña presente nas catro pranchas feitas para *O Galo*. Nelas séguese o fío argumental da crítica á ditadura e a represión que esta exerce, do poder que de maneira aplastante se exerce dende arriba contra o pobo. No caso da prancha *O día e a noite* o simbolismo aparece de forma evidente. O sol presenta tres cores, as da bandeira republicana -lembramos que Xosé Díaz era simpatizante do PC. Coa chegada do día semella que da terra -o pobo- xorde e se ergue cara el co afán de conseguilo de tocalo tan sequera.

Cando semella que o contacto é inminente, un berro -dor, cansanzo?- coincidente coa chegada tamén pronta da noite, sae da boca da terra e rodea o sol republicano. Coa chegada da noite todo desaparece e o pobo volta a agocharse. A noite -como na *Longa noite de pedra* de Celso Emilio- da ditadura exerce o seu poder represivo fronte a esperanza do día, onde as xentes loitan por erguerse contra do estado franquista. Mais como na realidade da época, cando algo se levanta e semella alcanzar o seu obxectivo, o aparato ditatorial volta afundir as esperanzas.

En canto á prancha *Medallas*, a unidade secuencial -a secuencia- vén conformada por cinco cadriños, cada un dos cales vai marcar, dentro dun mesmo espazo narrativo, é dicir, baixo o mesmo escenario, distintos momentos dunha

mesma acción. A significación da trama do mesmo, considerando ademais a ausencia de texto narrativo, se exceptuamos as letras inseridas nos cubos e nas medallas, -as cales non supoñen máis que o referente simbólico alusivo ao propio discurso-, vén dado pois por esta sucesión de momentos da acción, e, sobre todo, polo cadradiño final, ao que lle corresponde o desenvolvemento do sentido completo da prancha.

Nos cinco cadriños que compoñen a prancha, preséntasenos unha figura, de corte abstracto -na liña desta serie de *collage*- e cunha altísima carga de representatividade²²⁰ que vai colocando distintos cubos, o un sobre o outro -comeza colocando o cubo coa letra B sobre o A xa posto e así sucesivamente con C,D e E no cuarto cadradiño-, para xa, no derradeiro cadradiño, aparecer dita figura enriba de todos os cadradiños -que xa carecen das letras- con cinco medallas no seu peito, con cadansúa letra do A ao E. Retrata así Díaz o “egoísmo humano, coma un militar que se vai poñendo medallas a si mesmo”(E.P, 18 marzo 2014).

En efecto, a prancha sinala como o que en principio semella ser o levantamento dunha construción -xa sexa cultural, social etc.. -que consideramos vai ser de todos, construída de xente do pobo²²¹ para o pobo, resulta ser o levantamento do propio pedestal dun só home, que dende a nova posición privilexiada observa ao resto dende arriba, en posición rexa e firme, como se, efectivamente, dun militar se tratase. Mais este sentido narrativo que se pretende expresar -referímonos á historia que conta- adquire unha gran forza grazas a dous elementos chave na posta en escena da prancha. O primeiro deles corresponde ao ritmo narrativo. Díaz consegue elaborar nos cinco cadriños dos que se compón a prancha un ritmo narrativo moi lento, que nos permite ir interiorizando a significación da sucesión de accións que está a ocorrer, é dicir, permítenos elaborar unha opinión sobre que é o que está ocorrendo para, xa no cadro final, alterar ou contrastar a propia concepción sobre a historia, e da que sacaremos unha conclusión final.

220 No sentido de que cantos menos rasgos específicos posúa máis persoas vai representar: “Outra parte importante é a universalidade da imaxinería das caricaturas, canto máis se caricaturiza unha cara, máis xente representa” (McCloud, 2011: 39)

221 Iso reflectiría o personaxe abstracto anteriormente sinalado.

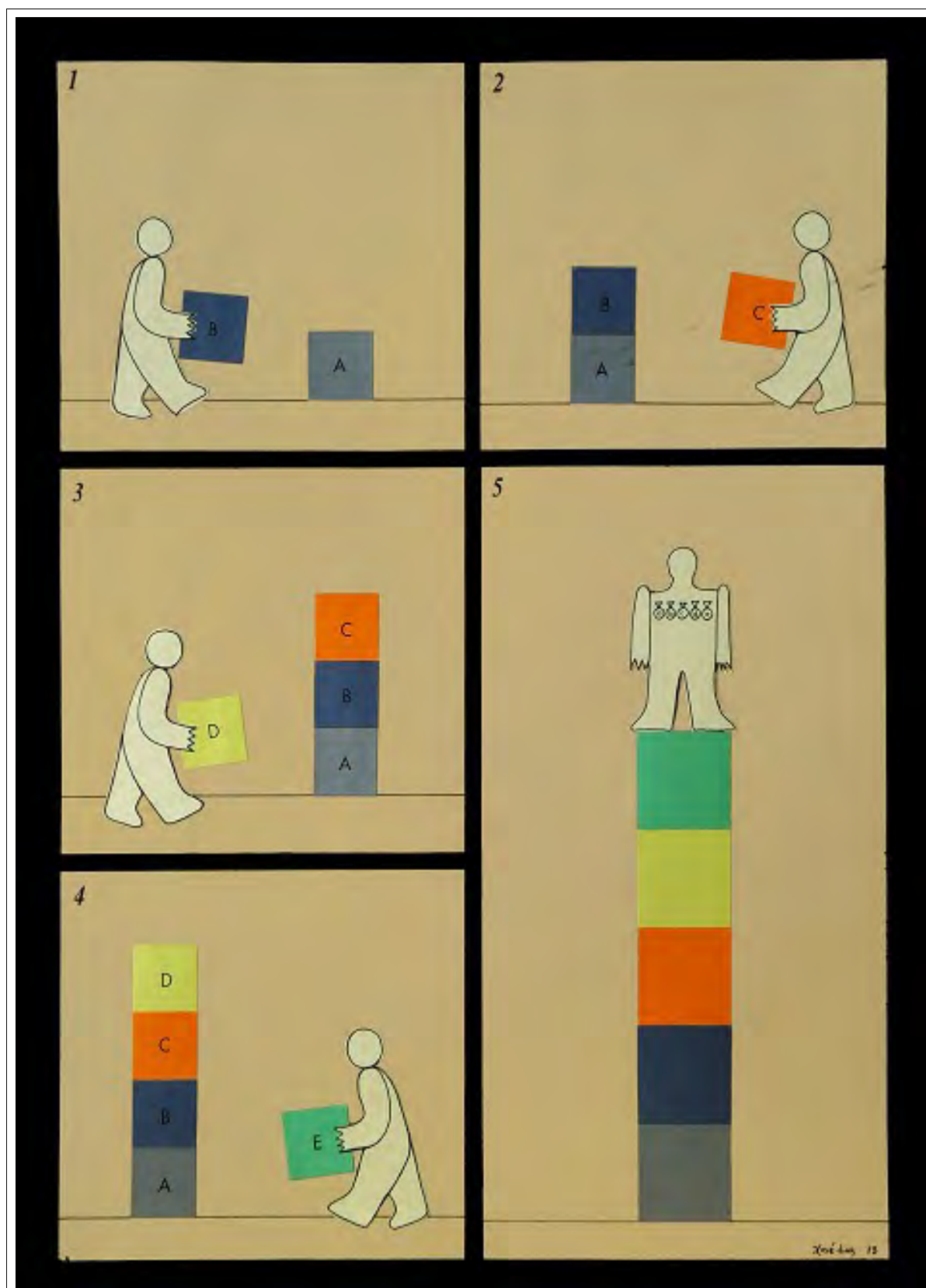


Fig. 49 -Inédita-. *Medallas*, de Xosé Díaz.

Para a formación deste ritmo narrativo lento, Díaz elabora a repetición dunha mesma acción nos catro primeiros cadros, no que a única variación é a letra diferente que transporta no cubo, e no número de cubos acumulados, aos que o lector completará a acción mediante o “peche”²²².

A isto súmase a ausencia de liñas cinéticas ou de movemento, o que nos suxire, ao igual que a posición da personaxe, que mantén unha postura que denota lentitude. Todo isto reforzaríase ademais cuns cadriños de gran tamaño, o que ofrece unha sensación de amplitude temporal fronte aos cadriños máis pequenos²²³.

Díaz pode permitirse o emprego destes recursos que denotan unha temporalidade relaxada dado que está a empregar un tamaño de prancha grande -cartulina tamaño Din A3- e ao ser unha historia autoconclusiva de curto contido²²⁴.

Outro elemento clave da prancha, é precisamente a simboloxía que se emprega, pertencendo o primeiro ao emprego das letras do abecedario -segundo a orde natural do mesmo- como o alicerce básico da nosa cultura, ao remitirnos á lingua, ou á propia literatura, e que logo aparecen transmutadas -de novo- simbolicamente, ao inserirse dentro das medallas do suxeito, o que nos levaría de novo ao acto egoísta ao que fixo referencia Xosé Díaz e que respondería ao emprego que das verbas fan determinados estamentos en busca do poder.

Este poder aparece tamén maxistralmente executado mediante o simbolismo exposto no derradeiro cadriño, cun tamaño duplo e de orientación vertical, onde a figura, xa enriba de todos os cubos observa con postura triunfal, dende unha alta posición de superioridade que lembra aos altares dende os que os ditadores fascistas -por exemplo, Hitler, Mussolini e o propio Franco- arengaban ás masas acrecentando e consolidando a súa superioridade fronte ao pobo.

222 Seguindo a McCloud: “As viñetas do cómic rompen o tempo e o espazo, e ofrecen un ritmo irregular en staccato de momentos desligados. Pero o peche permítenos ligar eses momentos e construír mentalmente unha realidade unificada e continua.” (2011: 75)

223 De novo seguindo a McCloud, (2011: 108-109).

224 Se por exemplo quixera publicar un álbum cunha historia máis longa, seríalle moi complicado seguir esa dinámica polo elemento material e de dinamismo narrativo que conleva.

Os dous derradeiros *collage*, desta serie, corresponden a *Verbas*, e *Ollos*. Os dous terán como características comúns que foron refeitas de novo para o segundo número d'*A Cova das Choias*, número que finalmente non vería a luz, mais que si sería exposto no 2005 na Fundación Luís Seoane na exposición *O lado da sombra. Sedición gráfica, iniciativas raras, ignoradas o descatalogadas entre 1971-1989*, comisariado por Anxo Rabuñal e que logo sería recollido no catálogo do mesmo nome.

En *Verbas* Xosé Díaz continúa, da mesma maneira que na prancha anterior, empregando as letras e sílabas para trasladar o universo simbólico e de denuncia que insire nas súas obras. Neste caso preséntanos unha figura que, estando soa expresa -por medio dun globo- “A”. Inmediatamente no seguinte cadriño aparecen dúas figuras unha pode ser a mesma figura anterior ou non, que continúan exclamando o un ao outro “B” e “C”. No seguinte cadro xa son catro as persoas que exclaman as letras “D”, “E”, “F”, e incluso unha primeira sílaba, “AD”. A progresión chega até o seguinte cadro onde as sílabas e as persoas seguen a aumentar, até que no quinto cadriño, o plano xeral que abeiraba a este grupo de xente substitúese por un primeiro plano dunha figura que, cunha estrela no peito, en sinal de autoridade -lémbraos ás dos xerif americanos- exclama un berro -AAAAAAAAAAAAAAAA- e inmediatamente toda a morea de xente desaparece e só ao lonxe, dúas figuras que se albiscan pequenas voltan a falar só en baixiño “a” e “b”.

Xosé Díaz, segue a empregar a letra, como o símbolo formante que ditas palabras e textos abeiran como produto exterior de pensamentos, ideoloxías e anxeios das persoas. É por iso que Díaz representa múltiples letras e sílabas distintas e así mesmo expresa por diversas persoas diferenciadas pola súa cor todo tipo de posturas sociais. Se xuntamos algunhas desas sílabas, atopamos verbas como LIBE-R-D-AD-E, ou outras como ABA que respondería a “ABA-IXO -o réxime-”²²⁵. Estas palabras reivindicativas, podemos atopalas nesta prancha da exposición d'*O Galo* e d'*O Facho* dunha maneira solapada para afrontar a censura

225 Xosé Díaz E.P 18 marzo 2014.



Fig. 50 -Inédita- *Verbas*, de Xosé Díaz.

franquista, mais na edición proxectada para o segundo número d' *A Cova das Choias*²²⁶, as verbas xa aparecen dunha maneira máis directa, tal e como corresponde a unha edición elaborada fóra do estado español -a editorial estaba en Xenebra- e vendido de xeito clandestino, é dicir, fóra do alcance da censura.

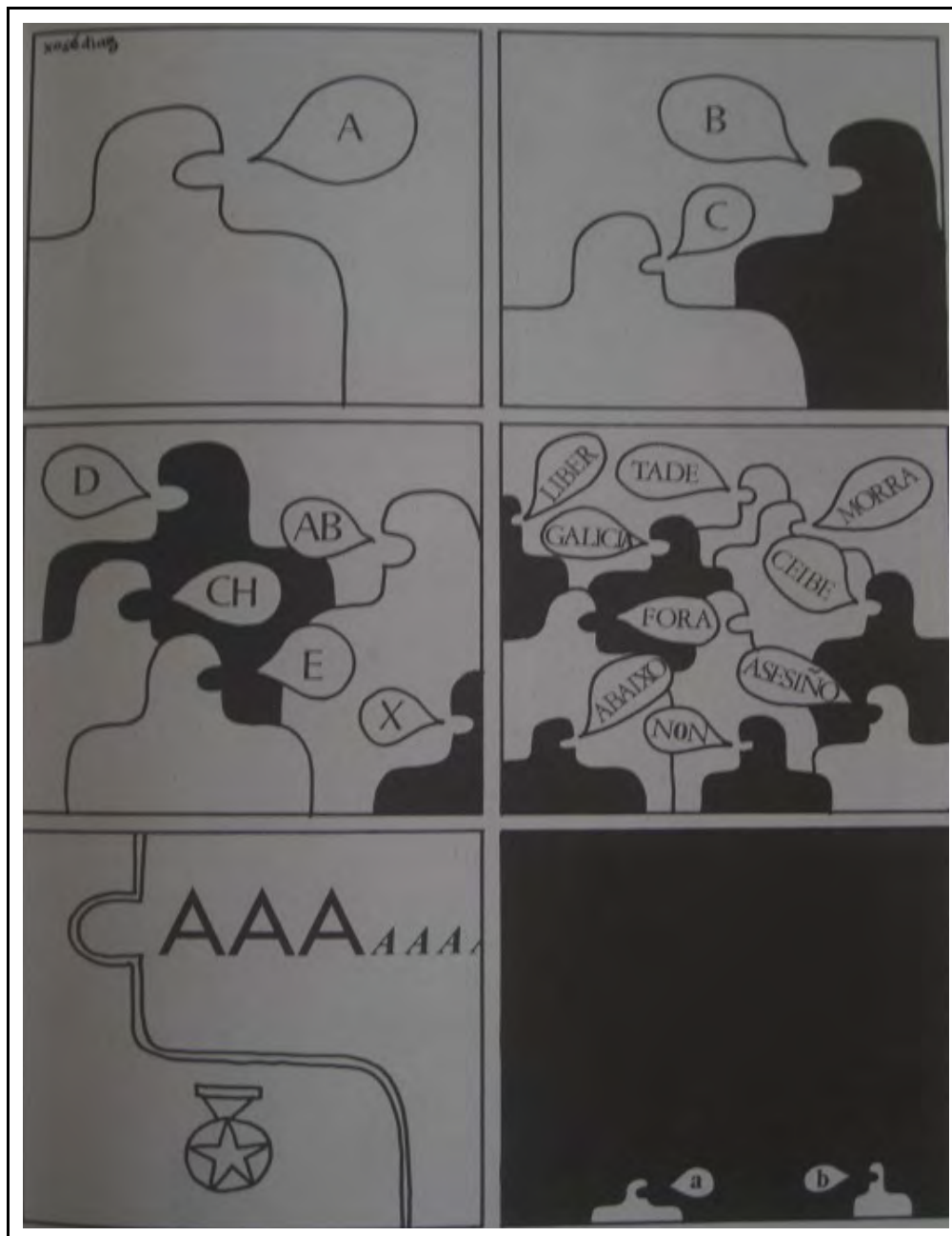


Fig. 51 Versión de *Verbas* de Xosé Díaz para o segundo número de *A Cova das Choias* que non chegou a ser editado finalmente e que foi recuperado para a exposición *O lado da sombra*. Na prancha apréciase o carácter máis directo e combativo na expresión debido á falta de censura, por ser edicións clandestinas.

226 Vid. Rabuñal 2005: p.37.

Así atopamos máis directamente verbas como “ABAIXO”, “MORRA”, “GALICIA”, “CEIBE”, “ASASIÑO” ou “FORA”, que explicitan perfectamente o contido que podíamos intuír na primeira versión das exposicións.

Dentro deste universo simbólico, Díaz emprega dous dos recursos da BD e que amplifican a idea de colectividade e de reivindicación social. En primeiro lugar, por medio de diferentes planos, consegue sinalar a forza represiva dunha individualidade, -o poder que representaría a figura de Franco por exemplo- fronte ao da colectividade. Comezando por un plano medio, onde un primeiro individuo comeza coa primeira verba, irase alonxando este plano para dar cabida ao crecente número de individuos que conforman esta colectividade, chegando a formar unha masa de xente, mais nunca alonxa demasiado o plano para que non nos resulte demasiado distante e se perda a empatía con eles.

Este último plano colectivo ráchase violentamente co seguinte cadro, o cal presenta un primeiro plano dunha figura na que apenas observamos -resaltando polo tanto ditos elementos- a boca polo que sae o berro disuasorio e a “praca” como marca de autoridade, que capta a maior parte de atención do cadriño. Como consecuencia disto, Díaz alonxa o plano no seguinte cadriño para amosarnos ao lonxe dúas figuras, empequenecidas debido a acción represora do individuo anterior.

Esta idea de colectividade -liberdade- e individualidade -represión- vese complementada co uso que o autor fai das cores²²⁷ ao presentarnos baixo un fondo branco, de luz -liberdade-, o uso que a xente comeza a facer da palabra, das ideas, un fondo que tras o berro represivo tórnase negro, escuro, outra vez na noite franquista²²⁸. A este uso do contraste claro e escuro súmase o xa mencionado uso das cores nas diferentes figuras para sinalar como a colectividade está formada por xentes diferentes e de diversas tendencias.

Na derradeira das pranchas desta serie de *collage* o autor continúa co espírito

227 Un uso que, por exemplo no puido usar na reelaboración da prancha para o segundo número d'*A Cova das Choias* e que lle resta forza significativamente.

228 Motivo xa empregado na prancha *Día e noite* Vid. Fig. 50.

vanguardista das anteriores pranchas, imprimíndolle neste caso aos personaxes un perfil surrealista. En *Ollos*, os personaxes creados presentan diferentes formas, mais todos cunhas características comúns, un corpo amalgamado coroado por unha cabeza de forma perfectamente redonda e composto por un único ollo que ocupa case toda a forma circular deseñada por Díaz, e que cun outro círculo inserido dentro dános a idea dunha gran pupila que todo o observa. Así é o que se pretende transmitir, tal e como o podemos ver reflectido no texto: “somos todo ollos/ollamos arreo pra diante e pra tras.../por abaixo e por enriba.../pola esquerda e pola dereita...”. A narración sinálanos uns seres, figuracións da propia sociedade que o rodea que teñen que estar en continua garda e vixilia. Nisto reflicte o clima de tensión no que se vivía na ditadura, en especial os antifranquistas, que ao participar en actos clandestinos, e ter prohibido polas autoridades, ou simplemente estar baixo sospeita de ser “roxo” ou de estar contra o réxime tiñan que estar alerta das actividades da policía franquista. Isto reflícteo de maneira máis explícita Xosé Díaz na prancha *Persecución*²²⁹, que se basea no estado real no que se atopaban os membros do GC baixo a ditadura.

Na parte final resólvese a inutilidade dos actos de garda que realizan estes “ollos” no derradeiro cadriño cando se di: “¡endexamaís vimos ver nada e todas nos cain enriba!”, no que ben podería ser unha alusión ao poder controlador e executor que a ditadura exercía sobre a poboación.

Outro dos efectos que parece querer conseguir Díaz estaría relacionado coa duplicidade de sentidos que se buscaba en moitas ocasións para esquivar a censura.

Así pois a propia prancha a pesar de tentar reflectir e denunciar a represión franquista²³⁰, preséntase dun modo solapado, do que nada poden censurar as autoridades mais que é visíbel para calquera que estea a sufrir o lento decorrer da ditadura.

229 Vid. Fig. 62

230 Feito característico de todas as pranchas de Xosé Díaz e do resto do GC.



Fig. 52 -Inédita- En *Ollos*, Xosé Díaz, prosegue coa súa denuncia social dende unha estética vangardista. A multiplicidade das cores e o plano xeral final mediante un cadriño apaisado profunda no sentimento de colectividade sustentada por individuos de diversas tendencias mais cun obxectivo ou un padecemento común.

Por iso, non é de estrañar que a última frase do penúltimo cadriño, que ao levar os puntos suspensivos busca o “enganche” coa frase que prosegue, forme a seguinte frase conclusiva: “e pola dereita...¡endexamais vemos vir nada e todas nos cain enriba”, que poderíamos sinalar como unha denuncia aos ataques da dereita franquista.

En canto a Xesús *Chichi* Campos, conservamos da mostra itinerante dúas obras, que non foran expostas anteriormente. Nas obras conservadas da mostra itinerante que partiu d'*O Galo*, Campos demostra a versatilidade coa que se manexa no eido da BD e amosa unha evolución importante en dous eixos: o primeiro cara a unha BD de corte máis vangardista, como estaban a experimentar algúns dos seus compañeiros do GC -como o xa visto de Xosé Díaz-, e outra cara á BD underground que se estaba a propagar en Barcelona e en menor medida en Madrid.

A primeira das pranchas que imos comentar é un caso practicamente aillado na obra de *Chichi* Campos, xa non por canto se alonxa da súa produción habitual, senón polo que tamén se alonxa do que por BD entendemos, posto que a súa obra se acerca máis a unha obra pictórica e conceptual que a unha prancha de BD.

Así, en *Mans*, un dos motivos deste alonxamento da novena arte é que carece dunha secuencialidade narrativa, por canto se amosa unha xeración de conceptos que se pretende transmitir, máis algo alonxado da narración gráfica. Porén, se observamos unha distribución en cadriños que sería practicamente o que adscribe a obra -e o feito de ser presentada nunha mostra de BD. A prancha está formada por nove cadriños dispostos en tres ringleiras de tres cadriños cadansúa. Realizado cunha técnica de pulverización de tinta sobre papel e empregando unhas guías para marcar os diferentes debuxos no papel²³¹ -nas que se representa unha man coa que se semella estar a facer unha simulación de pistola-.

²³¹Outros autores de BD empregarían tamén esa técnica pouco despois, como o catalán Roger no seu *Crimen pasional*, (*Pauperrimus cómix*, Barcelona: 1974).

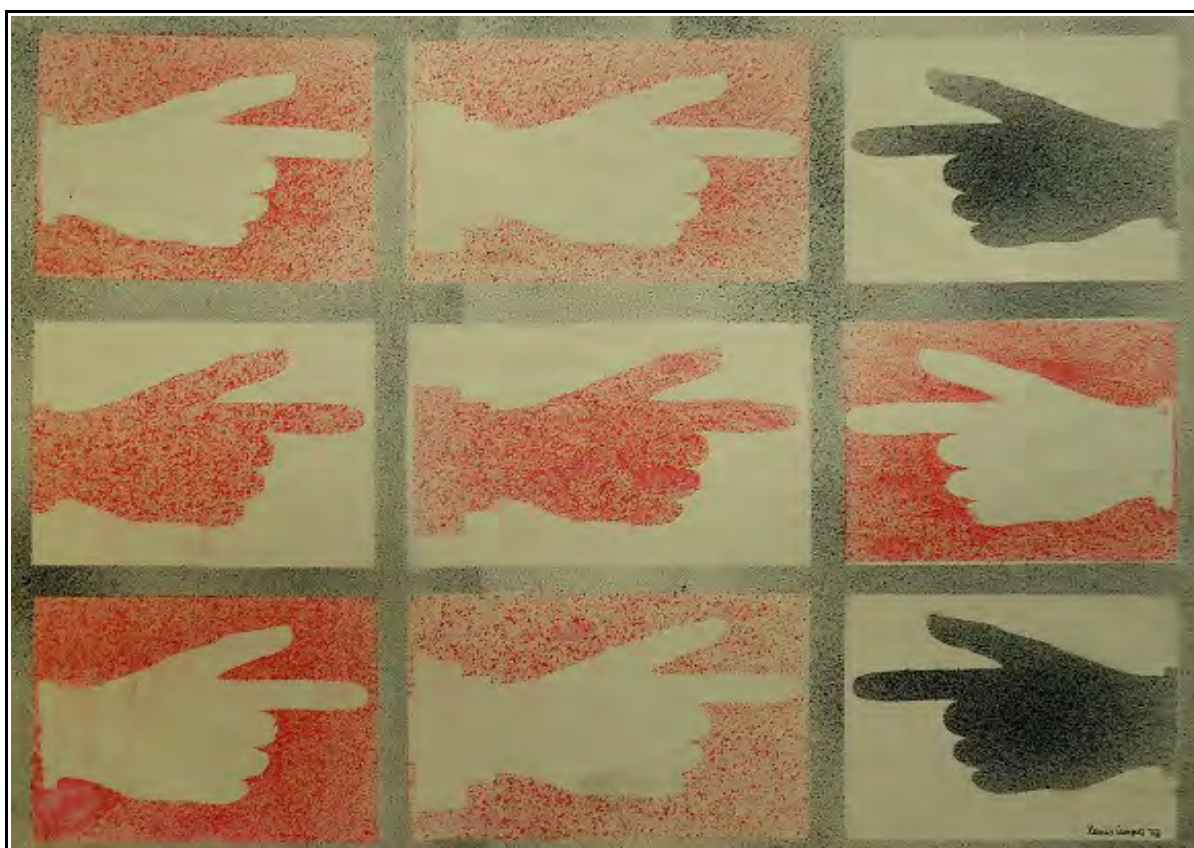


Fig. 53 -Inédita- *Mans* de Xesús Chichi Campos.

As alternancias de fondo dos cadradiños -branco e vermello- e da cor das mans representadas -vermello, branco e negro- crean unha prancha de gran plasticidade, onde se reflicten e se deixan entrever unha gran cantidade de interpretacións que correspondería a cada un sacar as propias conclusións. O que si se pode advertir, -seguindo ademais a liña de Xesús Campos e a do resto do GC ao longo das exposicións- é unha fonda crítica social onde se deixa patente un estado de tensión onde todos apuntan a todos, todos somos sinalados, pode que sinalados polo goberno a través da súa rede de inspectores, da censura...

A segunda das pranchas que atopamos de Xesús Campos leva por título *Eu son o home invisible* e nel nárranos a historia dunha fuxida, que ben poderíamos emparentar coa fuxida que RP plasmou no seu *O home que falaba vegliota*,

mesturada co clásico libro precursor da ficción científica *O home invisíbel* (1897)²³². Baixo un ton humorístico moi acusado, *Chichi* Campos narra unha surrealista historia onde o primeiro home invisíbel de Galicia²³³, “unha maravilla da técnica”, que ademais se declara oriundo da Rúa Petín, e perseguido no país de Hitlandia por ser invisíbel, dado que nese país “está todo prohibido”. Faise así un chamanento de “alerta” a todas as “unidades represivas”, nunha escena similar ao do vegliota de RP²³⁴, na que se avisa da fuxida dun “perigoso axente comunista”, que responde aos rasgos de “español, con acento galego, invisible”. Tras unha caótica fuxida é atrapado finalmente, rematando finalmente preso na cadea.

A narración desta “estrambótica” historia, adquirirá unha dimensión moito máis psicodélica e por momentos surrealista grazas ao desenvolvemento do debuxo na prancha. Baixo unha estética de corte underground, Campos presenta unha prancha recargada, onde non se deixa nin un anaco baleiro sen trazo ou elemento. As liñas onduladas e trazos frenéticos axústanse aos textos narrativos, que se mesturan cos numerosos globos²³⁵ e mesmo coas onomatopeas acompañadas dos seus respectivos sensogramas²³⁶ invalidando calquera fronteira entre os cadriños, ultrapasando estes e profundando no caos que representa a persecución do inocente protagonista.

As referidas onomatopeas, terán, como elementos adxectivadores da narración un importante papel ao respecto, ao sinalarnos e amplificar a violencia coa que se desenvolve a historia. Desbotando dúas destas²³⁷ onomatopeas, as catro restantes, -que presentan unha carga adxectivadora importante para unha soa prancha- simbolizan, dende a veloz fuxida do protagonista ante as autoridades cun ZAS!, ou as onomatopeas contusivas²³⁸ FRAP!, PAM! e PAF!, o carácter destrutivo da historia.

232 Escrita por H.GWells e adaptada ao cine en 1933 e dirixida por James Whale.

233 Que na prancha e entre parénteses sinala como Vicente Risco.

234 *O home que fala vegliota*, prancha 2.

235 De fala normal, de berro, e de pensamento.

236 Símbolos icónicos que resaltan a natureza da onomatopea, como as estrelas como símbolo de dor para unha onomatopea dun golpe.

237 TOP TOP -como onomatopea de pasos- e BSSSS -como onomatopea de miccionar-.

238 Continuamos a empregar a terminoloxía do *Diccionario de onomatopeyas del cómic*, de Luis Gasca e Román Gubern.

Este carácter destrutivo que Campos elabora reflíctese na ruptura total co convencionalismo dos cadriños e racha cos seus límites para facelos imprecisos e caóticos, sinalando así a anguria da situación do seu protagonista e resaltando á vez as contradicións do país que esta a representar, Hitlandia, trasunto das ditaduras fascistas²³⁹ e das súas incoherencias impositivas e restrictivas.

Neste “caos organizado” a delimitación entre as diferentes secuencias da prancha veñen dadas pola distinta modulación das liñas, das sombras ou das cores, marcando diversos “andares” polos que o protagonista foxe, como se dunha gran casa de tolos se tratase. Así mesmo, a ausencia de peche produce un aumento na velocidade de lectura, sen deixar que o lector poda efectuar “recheado” narrativo na historia, incrementando desta maneira a sensación de desorientación pola que nos leva a narración do autor.

Por outra banda, o tratamento dos escenarios por onde escapa o protagonista “invisíbel” adquire por intres un cariz expresionista que nos devolve aos mesmo escenarios que formulaba Murnau en filmes como *O gabinete do doutor Caligari*²⁴⁰ (1920), e onde estes funcionaban como un transmisor do caótico interior dos personaxes e da sociedade do momento, unha formulación que recolle tamén Campos para definir os convulsos anos do tardo franquismo.

Contodo, Xesús Campos elabora unha alegoría da situación da España franquista²⁴¹ sinalando a aleatoriedade das detencións e a “esquizofrenia” das autoridades franquistas perante a existencia de comunistas no territorio español. Preséntase así, unha dicotomía entre o perseguido, de carácter inxenuo e bondadoso, que só quere pasar desapercibido -de aí o “home invisíbel”- e os perseguidores, retratados tanto visualmente como por medio das súas accións dunha maneira grotesca e deshumanizada, como fanáticos seres movidos pola cobiza e a ansia de gloria.

239 O propio nome de Hitlandia xa nos remite á alemaña de Hitler, así como a swástica que lucen os policías sinalarían á época nazi dese país, mais con isto non fai senón Campos que reflectir o estado represivo do aliado -encuberto- que foi a España de Franco.

240 Aínda que esta con máis densidade cubista nas formas.

241 Advírtese especialmente na retranqueira frase final: “Que xente, que país...!/Ai, si estivera en España...”

Desta maneira *Chichi* Campos, podemos observar o achegamento, a estética underground que estaba a chegar á península da man das antoloxías *Comix underground USA* volume 1 (1972) e 2 (1973)²⁴²coas obras de Robert Crumb, Gilbert Shelton ou Robert Williams, e que posíbelmente lle puido fornecer RP²⁴³. A diferenza das obras underground *USA*, cuxa temática era contracultural, -no eido da formulación de historias de temática *hippie* ou sexual mais rachando sempre coa moral existente até o momento nos cómics-, Campos aposta por unha formulación política e de denuncia social, algo que non era o máis habitual nesta tendencia²⁴⁴ da novena arte.

Pola súa banda, Rosendo Díaz *Roxo*, presenta nesta mostra itinerante, alén das obras *O triángulo, a circunferencia e mailo epicicloide* e *En procura de cousas novas*, xa expostas na Normal e Dominicos, unha outra obra, *Historia dunha represión*, na que continúa a liña estética e de denuncia marcada nestas obras anteriores.

Nesta ocasión presentaranos unha prancha cun número de cadríños inferior ao das anteriores ocasións -seis fronte aos nove e dez das pranchas de Normal e Dominicos-, mantendo agora a simetría e tamaño en todas eles -se excepcionamos no primeiro cadríño a inclusión do cabeceiro da prancha que reduce minimamente o mesmo-, formando un conxunto recto e harmonioso, cunha amplitude espacial nos cadradiños moi grande, o que facilita a percepción visual do conxunto. Seguindo coa súa visión xeométrica para describir o estado de cousas, compón desta volta unha prancha cun marcado e evidente compoñente simbólico. Partirá dende o primeiro cadríño coa imaxe da bandeira galega, co fondo branco e a liña transversal azul.

242 Saería unha terceira antoloxía en 1976.

243 Como xa vimos anteriormente RP foi o verdadeiro guieiro, non só polas súas teorizacións teóricas, senón pola súa capacidade de conseguir e divulgar todo o material que de BD -e non só- aparecía por Madrid.

244 Porén, si atopamos obras como a historia de Javier Errando Mariscal, “Un Diumenche pel Mati”, *A Valènciaa*, 1975, na que se denunciaba “la destrucción por el progreso e insinuaba su preocupación por los temas ecológicos” (Dopico, 2005: 83), contando ademais, cunha semellanza formal na estética sobrecargada e caótica dalgunhas das pranchas da historieta.

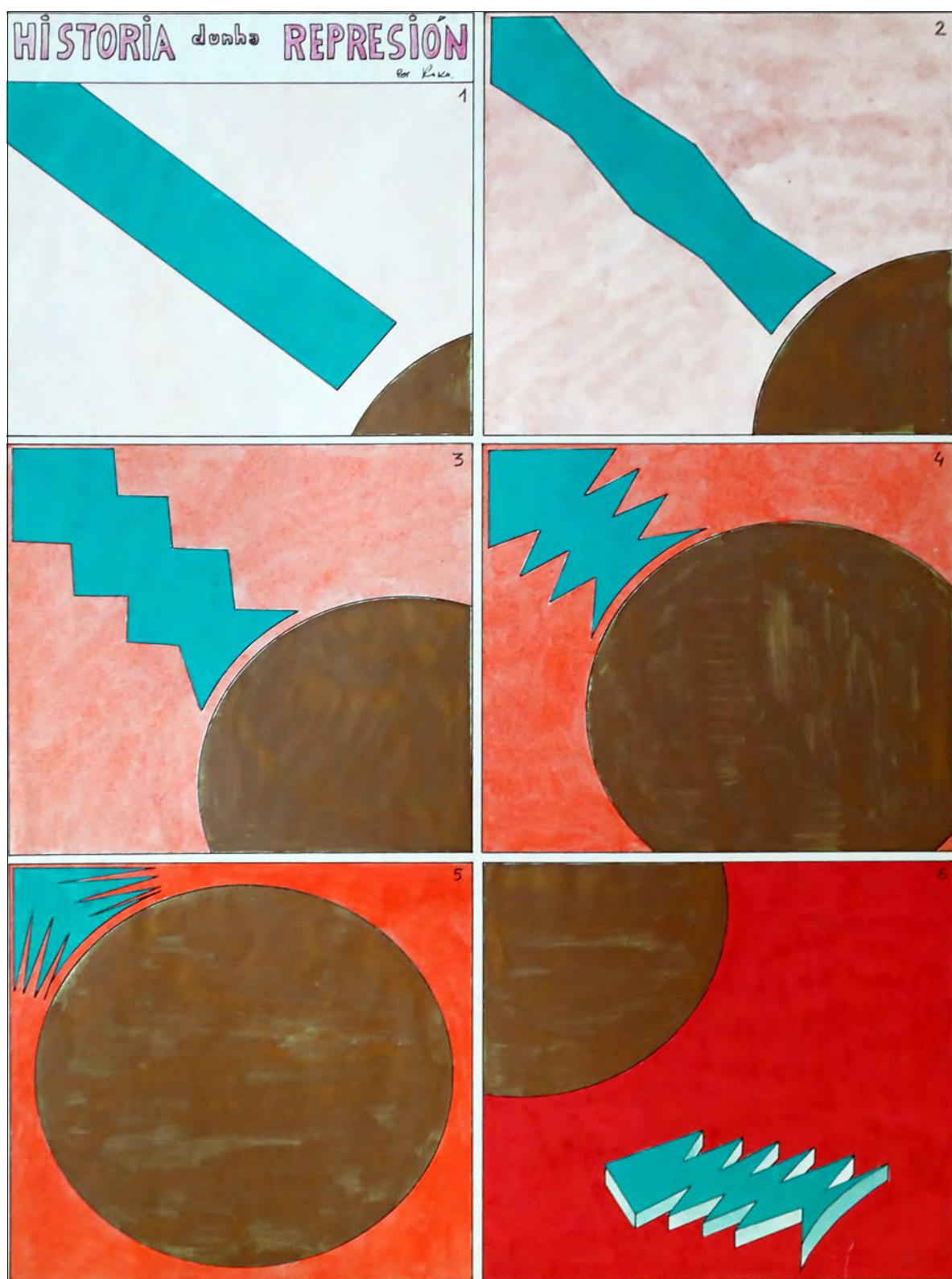


Fig. 55 -Inédita- O carácter simbólico que aplica Rosendo Díaz á súa prancha *Historia dunha represión* son dun carácter totalmente explícito, ao esmagamento da Galiza por medio do seu símbolo máis característico, a bandeira, non deixa lugar a dúbidas.

Posteriormente, *Roxo* elaborará un choque xeométrico que neste caso simboliza a represión que esta a padecer Galiza. Así, xa no primeiro cadriño ollamos como a franxa azul non chega a completar o cadradiño posto que unha forma de carácter circular aparece polo canto inferior dereito.

No seguinte cadriño a figura esférica comeza a avanzar, mentres a franxa azul comeza a pregarse e o fondo branco adquire un ton máis escuro. A historia desta “represión” amplíase dende agora cadriño a cadriño, onde a gran esfera marrón continúa a esmagar a franxa azul até que fica totalmente enrugado e o fondo do cadro pasa cada vez a ter unha cor máis alaranxada até finalmente converterse nun fondo vermello. O trasfondo simbólico que transmite a obra de Rosendo Díaz resulta claro: a través da nosa bandeira, símbolo portador da nosa fala, cultura, das nosas xentes e, sobre todo naquela altura un símbolo da busca das liberdades aínda sen recoñecer, é totalmente arrasado pola gran esfera marrón, símbolo represivo que enmarcaría ao franquismo e a calquera dos seus organismos de control da cidadanía encargados de evitar calquera tipo de manifestación non desexábel para a ditadura.

O carácter eminentemente visual da prancha consegue incidir na violencia coa que se produce este feito: a “esfera represiva” acaba sen atrancos nin contemplacións coa resistencia da “franja galaica” e continúa o seu camiño represivo cara a adiante, deixando atrás un regueiro de sangue que se transmite por medio do fondo vermello sobre o que repousan os restos da franxa azul. Outro dos detalles que convén sinalar do uso consciente das convencións da BD por *Roxo* consiste na aplicación de significación²⁴⁵ ao propio marco do cadriño, ao materializarse como unha barreira que ofrece resistencia á simbólica franxa azul, e que finalmente desencadea o esmagamento total desta. Ao ser, sobretudo no primeiro cadriño, a forma deste o mesmo que o da bandeira galega, *Roxo* lévanos a pensar na propia condena ao esmagamento que conleva o feito galego en si, a non

245 Así o menciona Will Eisner: “El marco de la viñeta (o su ausencia) puede llegar a ser parte de la misma historia. Se puede emplear para transmitir algo referente al sonido o al clima emotivo en el que transcurre la acción, así como contribuir a la atmósfera de la página en su conjunto. En esos casos, el propósito de la viñeta es, más que proporcionar un escenario, involucrar al lector en la acción.” (Eisner, W., 1996: 46)

posibilidade de saída que a defensa da terra leva aparelhada, posto que por outra banda, esta resistencia desaparece ao paso da “esfera represora”.

De Luís Caparrós Esperante atopamos nesta mostra catro pranchas, das cales tres delas -*Home agardando o bus, Picasso* e *O arte de seguir a unha vella descoñecida*- xa foran expostas nas exposicións da Normal e Dominicos. Así pois, atopamos unha nova prancha, que denominaremos *Execución*, e na que Esperante volta chocar coas convecionalidades da BD. Nesta ocasión, a “transgresión” que realiza ten a ver coa distribución da secuencialidade, habitualmente desenvolta por medio da súa unidade mínima, o cadradiño ou viñeta²⁴⁶, que traza unha marca definitoria na fragmentariedade da prancha, feito esencial²⁴⁷ na composición dunha BD e que sinala así Muro Munilla: “de hecho, una de sus condiciones más sobresalientes, la fragmentariedad, la interrupción de sus elementos, coincide con uno de los rasgos más definitorios de la postmodernidad” (2004:16).

Aínda que na prancha, Luís Esperante suprima a fragmentariedade que implican os cadradiños, isto non implica necesariamente que non exista unha secuencialiade. Todo o contrario, Esperante aproveita a falta da división en cadriños, e unha acertada estrutura apaisada da prancha para realizar unha secuencia seguindo a estrutura primixenia do cine, plasmando varios fotogramas que realzan unha sensación de movemento á vez que marcan unha temporalidade de gran lentitude na maior parte da prancha que preserva un enfoque dramático.

A pesar desta supresión dos cadradiños, a prancha pode dividirse en tres tiras, sucedéndose en cada unha, un tipo de acción distinto, mais seguindo a orde narrativa da historia que se pretende transmitir. Na primeira tira Esperante preséntanos cinco “fotogramas” dunha persoa, debuxada apenas como unha sombra negra²⁴⁸, que pasa de andar a tentar correr, tal e como se desprende da súa xestualidade corporal, fortemente sinalada polo autor pra remarcar este feito. Porén,

246 Sinala a este respecto Rubén Varillas (2009: 105): “La viñeta es su unidad narrativa por antonomasia, el elemento expresivo que caracteriza a cualquier historia gráfica.”

247 Mais isto non implica a non existencia de Bandas Deseñadas carentes de cadradiños, como se pode observar xa dende os precedentes desta arte.

248 Realzando así o carácter simbólico da mesma.

a secuencia reflicte unha gran lentitude, como se á personaxe lle custase lanzarse a correr. Esta lentitude na primeira tira contrasta coa rapidez da segunda, onde os actos se desenvolven de maneira inmediata: o home que tenta fuxir é abatido inmediatamente por un militar ou policía -deducímolo pola vestimenta- que dispara sen contemplacións nin mediacións de ningún tipo. Xa axeonllado, o tempo volta a ralentizarse na derradeira tira, onde o home fica tendido no chan, onde xacerá morto.



Fig. 56 -Inédita- *Execución*, de Luís Esperante. O silencio marcado pola ausencia de texto ou onomatopeas, sumado ao uso dunha temporalidade que enfatiza no dramático, así como o uso do vermello sinalando a desangamento do personaxe, en ausencia total de axuda, enfatiza sobremeneira na crueldade da represión aínda viva no tardofranquismo.

Esperante presenta unha prancha onde a ausencia de texto pretende descargar a narratividade na forza das propias imaxes. Así pois, a carencia de texto serviría para evitar frear a temporalidade das accións, xa de por si dun carácter pausado na primeira e derradeira tira, e para seguir marcando o fluír do trágico desenlace da tira central. Esperante reflicte dun modo moi directo e crítico a crueza da represión franquista, sinalado na imposibilidade de escape -marcado na ralentización da primeira tira-, na efectividade do represor -sinalado no rápido desenvolvemento do axustizamento- e no lento desangramento do abatido-.

Por medio da cor vermella, única cor que se contrapón ás figuras completamente negras -non imos sinalar o fondo branco da prancha- será o encargado de marcar as fases do cruel desenlace final. Sinalado primeiramente no lugar onde o personaxe é alcanzado polo proxectil, o sangue comeza a extenderse pola figura cada vez máis inerte até cubrir por completo o corpo xa sen vida do mesmo. O silencio existente, sumado á ausencia de calquera outro elemento na escea, fai manter o enfoque plenamente na figura que xace soa, no chan, aumentando o impacto dramático do mesmo.

3.3.4.5.1 Obras de autores alleos ao GC: RP, XM, Pepe Barro, Ricardo Lázaro.

Como xa foi sinalado anteriormente, as exposición d'*O Galo* e d'*O Facho*, a pesar de ter no GC a maior representación e de significar unha continuación das anteriores exposicións realizadas por dito grupo, tería outros catro autores que conformarían a esta como a primeira exposición de BDG. Así, ademais dun dos organizadores do acto, Pepe Barro así como Ricardo Lázaro participarían tamén os dous autores de *Fusquenlla*, XM e RP, xa considerados naquela altura como os “pais” da BDG.

RP exporía *O home que fala vegliota*, obra que estaba a revolucionar a toda a

mocidade²⁴⁹, e XM levaría dúas das súas obras. Unha delas sería *O dragón*²⁵⁰, e mais a prancha dobre autoconclusiva que nomearemos como *O gran ollo*.

Pola súa banda Pepe Barro daría a coñecer a súa BD-linoleo *Carta do pai* distribuída en cinco pranchas e cunha intencionalidade mural semellante á obra de Patiño. De Ricardo Lázaro conservamos dúas pranchas que denominaremos *Noite* ao carecer de título e que, ademais estaría inconclusa, non puidendo determinar exactamente por cantas estaría conformada a serie.

Neste capítulo analizaremos soamente a obra *O gran ollo* de XM e *Santa Compañía* de Ricardo Lázaro. Pola súa banda, o resto de obras, foron analizadas noutros capítulos debido a que presentan unhas características especiais que consideramos deben ser postas en coñecemento en ditos capítulos²⁵¹.

O gran ollo, de XM.

Baseado na novela *1984* (1949) de George Orwell na que se introduce o termo de *Gran Irmán*²⁵², Marín volta mergullarse na ficción científica, dentro dun mundo distópico onde todo está controlado. Así, a historia comeza coa voz *en off* da personaxe principal que sinala: “A miña vida foi maina hastra a chegada do gran ollo”. A continuación relátase como, a pesar de ao comezo ficar absorto coa imaxe do “gran ollo”, pouco a pouco se lle tornou insoportábel, co que o personaxe comeza unha fuxida por terra, mar e aire para evitar a súa presenza. Esgotado e xa no límite da razón, decántase por atacar violentamente a este “gran ollo” orwelliano, que no cadriño final se nos descobre realmente como un aparato de

249 Até ese momento, todos os que pasaran pola Galería REDOR.

250 Sobre a cal xa analizamos as súas circunstancias no punto 3.3.4.4.

251 En concreto *O home que falaba Vegliota* de Reimundo Patiño analizouse no capítulo 2.3 e *Carta do pai* de Pepe Barro no punto 6.3.

252 Na obra de George Orwell o “Gran Irmán” era o todopoderoso dictador dunha das tres potencias nas que se dividía o mundo, e que mantiña controlado a todos os habitantes por medio de infinidade de cámaras instaladas en todos os recunchos da vida cotiá. Así, calquera intento de subversión da orde establecida era rapidamente sancionado.

televisión.

Preténdese así trasladarnos a un futuro de control absoluto, incluído o mental, para advertir dos perigos que posúe o aparato de televisión, -que por aquela altura estaba popularizándose excesivamente en todas as casas-, e nas que Marín advertía como un perigoso medio para a manipulación das masas, así como un elemento de substracción do interese por outros elementos máis “culturizantes” como a lectura ou o teatro.

A prancha presenta unha narración acelerada, onde en apenas segundos podemos concluír toda unha historia por medio dun tempo de discurso veloz, conseguido grazas o emprego de varios recursos.

O primeiro deles será unha narración *en off* onde moi sinteticamente se explica o posicionamento, nó e desenlace da trama, e correspondería aos seguintes carteliños:

- Cadriño 1 : “A miña vida foi maina hastra a chegada do gran ollo”.
- Cadriño 2: “Nun principio entreteñame súa imaxen cambeante”.
- Cadriño 3: “Logo a continuidade da imaxe chegouseme a facer insoportábel”.
- Cadriño 4: “Tratei de fuxir sen facer bruído, pro ollo veu tras de min”.
- Cadriño 5: “Perseguíame a todalas partes”.
- Cadriño 6: “Desde o fondo do mar até o máis alto do ceo”.
- Cadriño 9: “Nin durmindo nin bébedo facía máis pequeno o problema”.
- Cadriño 10: “Farto xa decidín facerlle cara e collendo unha pedra...”.

Como se pode observar, o autor explica todos os debuxos a través dos carteliños e a historia, que podía ser extendida, como o libro de Orwell a máis de trescentas páxinas, aparece resumido dunha maneira argumental en apenas oito liñas, cunha clara intención da inmediatez que precisa unha visualización nunha exposición de moitas obras, e onde o espectador non pode empregar moito tempo en visualizar

cada obra.

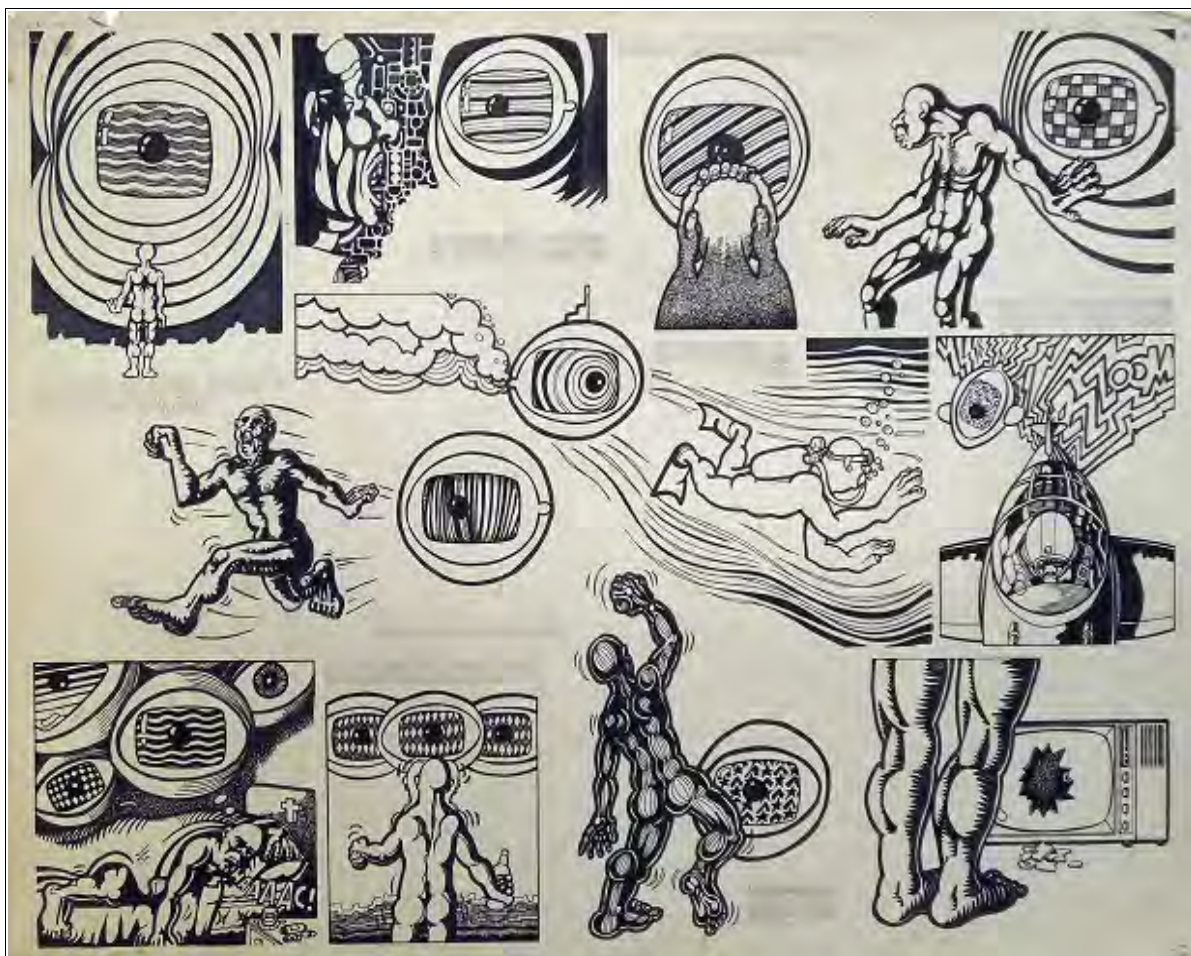


Fig. 57 -Inédita- *O gran ollo* de XM. O autor elabora unha ficción orwelliana anticipando a dominación que a television, que se comezou a estender a todos os fogares do estado a partir dos anos sesenta, -auspiciado por medidas incentivadoras do goberno franquista-, acabará por ter na maioría da xente, nunha alegoría onde o que cremos ollar libremente non é máis que o propio control gubernamental que nos observa e manipula.

En segundo lugar, apóiase na sinxeleza da narración da historia a nivel textual²⁵³ dunha maneira inequívoca desprendendo a cada un dos cadriños de calquera duplicidade ou complicación que poda afectar ao espectador no tempo de

²⁵³ Só matizar, quizais debido a unha entrega do traballo para a mostra case sen tempo a rematalo, o feito de o texto estar feito a lápis e ter unha difícil lectura, tal e como se observará na imaxe. Porén o tamaño da prancha -DIN A3- e o visionado do orixinal non resulta tan complexo como o visionado dunha copia.

comprensión e lectura da historia completa. Necesario é, pois, este feito se atendemos a que visualmente -a narración gráfica- temos unha prancha cunha estrutura secuencial bastante rápida. Isto conséguese por medio varios recursos:

1. Primeiramente a disposición apaisada da páxina -cun tamaño dobre ao dunha prancha normal- confírelle velocidade á visualización da mesma ao evitar demasiados saltos visuais cos trocos das distintas “tiras” da prancha.
2. As transicións entre os cadriños quedan practicamente eliminadas en gran parte da prancha, chegando a eliminar os compartimentos dos cadriños, enlazando desta maneira accións distintas nun mesmo espazo.
3. Unha formulación gráfica seguindo na súa maioría as transicións “escea a escea” que dinamiza enormemente o ritmo da historia.

Santa Compañía de Ricardo Lázaro

No caso de Ricardo Lázaro (Valga, 1963) teremos dúas pranchas que conformarían unha breve historia de medo, a cal que entroncaría coas nosas lendas populares e máis concretamente coa da Santa Compañía. Nela o personaxe principal, que ven de traballar na “casa do Aurelio”, ten de abeirarse nunha fraga cercana, lugar onde se atoparía co que semella ser unha procesión de ánimas. Coas campás da igrexa como música de fondo, o protagonista dubida se ir canda a procesión ou non. Co remate das badaladas dispónse ao protagonista na situación inicial, mais deixando ao lector a dúbida de se rexeitaría finalmente o convite da procesión de ánimas ou non.

A historia nárrasenos mediante a voz *en off* do propio protagonista inserida en diferentes carteliños, o que resultará moi efectivo á hora de narrar este breve conto



Fig 58 -Inédita- Lázaro crea un sistema de contraste cromático entre o branco e o negro, con predominancia deste último, así como unha multiplicidade de cadríños e planos coa fin de crear un ambiente o máis misterioso posíbel.

de medo, sobre todo se temos en conta que este feito creará a incertidume de saber se está a narrar a historia desde o bando dos vivos ou desde o dos mortos.

A estrutura do texto segundo os cadriños será a seguinte:

Prancha 1

1. Noite. Casi non fai aire. Abéirome na fraga cercana.
2. Moito tempo traballando na casa do Aurelio... pro el inda está máis canso ca min...e xa está durmido...
3. De súpeto sinto como un escalofrío no pescozo e vólcome pra ver...
4. Alucinación ou verdade...? Algo semellante a unha procesión de... achégase a min.
5. ¡Veñen con fachóns na man! e... ¡Un deles acércase...!
6. -¿Quen es ti...? / -...veño pra levarche con nós...
7. ...eu non sei si quero ou non quero ir...
8. -...onde vades? / - Lonxe...
9. Soan as campás da eirexa da aldea... pro eu non sei si quero ou... non quero... ir...

Podemos observar así, como o reducido e pouco impreciso texto -de maneira propositada-, enchido de frases inacabadas e rodeadas de puntos suspensivos, contribuirá a acrecentar a incertidume, tanto a que sofre o protagonista como a que recibirá o lector. Da mesma maneira, apenas contará o texto con catro frases dialogadas que só servirán para remarcar a verdadeira presenza das ánimas e que non serían produto da imaxinación.

Na segunda prancha repetirase o esquema, con frases cortas *en off* e xa cunha ausencia total do diálogo. A vaguidade expresiva segue a rodear de incertidume ao protagonista-narrador que non consegue sentir se o que lle está a pasar é real ou non:

Prancha 2

1. ...unda min...xurden figuras que flotan e caen sin peso no chan...
2. ...e pouco a pouco sinto que a min vaime pasando o mesmo...
3. As campás da eirexa da aldea deixan de soar
4. Noite. Casi non fai aire. Abéirome na fraga cercana.

Nesta segunda prancha conclusiva a economía textual agudizárase, deixando paso a unha progresiva consolidación da parte gráfica como vertebradora dos estraños acontecementos que está a vivir o protagonista.

Cómpre sinalar ademais, como a derradeira frase proporcionará a historia unha estrutura circular, situando de novo ao protagonista na estraña noite “sen aire” que se nos refire ao comezo. Esta fin circular deixará aberta, porén, a dúbida sobre se o destino final do protagonista estaría no mundo dos vivos ou no das ánimas, vagando eternamente pola fraga.

Xunto coa parte textual, o grafismo empregado por Lázaro creará un ambiente tétrico e misterioso. Desta maneira, tanto os personaxes como o resto de elementos postos en escea -natureza, igrexa, etc...- sintetizaranse polo xeral con apenas unhas marxes brancas delimitadas pola negra representación de escuridade.

Se ben na primeira prancha a imperante escuridade sumada as tatexantes liñas das figuras das ánimas conseguían crear o desconcerto no lector sobre a realidade dos feitos narrados, na segunda prancha o grafismo avanzará cada vez máis cara unha expresión surrealista que simbolizará a alteración dos sentidos e da propia corporeidade do protagonista. Lázaro conforma unha transformación fantasmagórica, baseada na incrustación do protagonista nas múltiples imaxes das ánimas, non uidendo percibir xa as diferenzas entre eles, sinalando así a asimilación cara as forzas do alén.



Fig. 59-Inédita. As imaxes de corte surrealista realzarán a alteración psíquica do protagonista e levarán a narración e ao lector cara un final incerto. Á vez, a negritude das imaxes creará un clima misterioso en toda a obra.

Porén, será nos dous derradeiros cadriños onde atopemos a mellor expresión gráfica das pranchas, que contribuirán a unha mellor articulación, tanto espacial como temporal, incidindo á vez no carácter surrealista presente na obra e na alterada psique do protagonista.

Nestes cadriños o autor representará a cabeza -aumentada- do protagonista, que nos amosa dentro dela o que poderíamos interpretar como o seu fluír da consciencia. Nela reflectirásenos, en imaxes, as badaladas da igrexa, a fraga anoitecida e incluso a el mesmo. Desta maneira, á vez que podemos observar á estática e trastornada face do personaxe principal, as imaxes inseridas dentro dela avanzarán no espazo e no tempo, creando unha dualidade que creará a incerteza de se dito personaxe estará a continuar no mundo dos vivos ou estará a percibir a realidade desde unha outra realidade.

3.4 A Cova das Choias. A primeira revista de BDG.

Pouco máis dun ano despois de se constituíren, o GC tiña xa realizado tres exposicións, -no Castro, na Normal e Dominicos- e andaba en proxecto a *Exposición de cómic galego*, a cal daría en ser unha mostra itinerante tal e como acabamos de ver.

Porén, as exposicións non eran máis que un medio para o verdadeiro obxectivo do grupo tal e como se sinalou xa no seu manifesto iniciático (Anexo, doc. 1) :

esta esposición, como tal, é estrana ós nosos fins,
que son a pubricación periódica,
como verdadeiro canle pra o seu espallamento.

Non é pois de estrañar que este intento de publicación non tardase en callar en algo material, e así se sinalaba no engadido que a dito manifesto se lle fixo para a exposición d'*O Galo* -usado tamén na d'*o Facho*- onde se dá conta desta materialización dos diversos proxectos da novena arte na Galiza:

nesto senso está a edición de astérix e obelix
en galego, traducido por blanco-amor, a de os “cen pes”
de marín, a de cómics de patiño, que irán saíndo
no prazo dun ano, ou a edición en xenebra, por “roi xordo”,
da “cova das choias”, do grupo do castro. Eiquí
representado hoxe. (Anexo, doc. 3)

O GC, que contaba con esta firme convicción da publicación como medio de distribución masiva da súa arte e o seu ideario, vería, tras o éxito -tanto polo interese da xente como polo conflito social que xeraba na dereita nacional-católica- como o seu proxecto podería ser totalmente viábel e que a saída á luz dunha publicación colectiva de BD sería acollida con entusiasmo pola colectividade galega, sobre todo no marco cultural e nacionalista, que habitualmente trataba con entusiasmo as iniciativas a prol da lingua e cultura propias.

O problema que se presentaría despois sería onde e como sacar adiante unha publicación cunha liña transgresora e unha temática tan antiautoritaria e en galego -feitos estes que xa lle acarrearán problemas nas exposicións. A solución atopábase, como pasou en gran parte da posguerra, no exterior do estado español, concretamente en Xenebra. Alí fundárase no ano 1967 a entidade *A Nosa Galiza*, sociedade formada polos galegos residentes en dita cidade, e entre os que atopamos a Arturo García ou ao poeta Jose Ángel Valente e que contaba con publicacións periódicas como *A Nosa Galiza* ou *Galicia emigrante*. Neste círculo social movíase a figura de Carlos Xohán Díaz Martínez, aínda que dentro das súas conviccións estaba a promover naquela altura un outro centro galego, a *Irmandade Galega na Suíza*, que recollese o espírito nacionalista e que tería a súa inauguración oficial o 10 de outubro de 1973. Alén desta mudanza e creación de sociedades o que si transcorreu sen mudanza algunha foi o labor editorial que Carlos Xohan levou a cabo dende comezos do ano 1973 coa creación da editorial Roi Xordo²⁵⁴, que ese mesmo ano publicaría *Cimiterio Privado* de Celso Emilio Ferreiro ou *Aldraxe contra a xistra* de Manuel María.

254 Unha vez de volta na Galiza continuaría o labor editorial colaborando con *Espiral Maior* ou *Xerais* e mesmo en solitario co proxecto *Promocións culturais Artesa*.

A toma de contacto co GC non foi moi custosa: como coruñés e militante cultural e político, inmerso ademais en pleno proceso de actividade editorial, Carlos Xohan Díaz posuía moitos e bos amigos en Galiza e entre os cales estarían Isaac Díaz Pardo, Xosé Luís Méndez Ferrín, Manuel María e incluso Xesús Campos, quen tamén mantiña contacto con gran parte do mundo cultural da Galiza por aquela altura. O coñecemento de Carlos Xohan sobre as obras específicas do GC puido ter acontecido no verán de 1973, pouco despois de teren finalizado as exposicións co relativo éxito que antes se comentou. Xuntando a necesidade de publicación do GC, as dificultades que implicaría facelo clandestinamente na Galiza, e o comezo ese mesmo ano do proxecto editorial de *Roi Xordo* na Xenevra, a alianza entre os dous era case inevitábel por necesaria. Por unha banda *Roi Xordo* avanzaría na propagación do ideario cultural cunha concepción máis radical do que se facía na Galiza e estrearíase como editorial pioneira no eido da BD. Por outro lado o GC vería os seus anxeos de publicación cumpridos e asegurábanse, canda menos en parte, esquivar a censura franquista e as súas sancións²⁵⁵.

Para acadar dito obxectivo, a introdución da revista dentro do estado español foi arduo complicada e tivo de facerse, como sinala Marcos Valcarcel (Valcárcel, M. 1995:7), “cos medios máis insospeitados”, e distribuírse clandestinamente ao igual que “as publicacións do Partido Comunista Galego, Asamblea Nacional-Popular Galega -AN-PG- ou Comisións Labregas, onde aparecían tamén traballos de autores como Pepe Carreiro, Xiráldez ou Xosé Lois” (Idem.). Temos polo tanto, unha primeira revista de BD galega saltándose todos os tratamentos e preconceitos de publicación infantil e desideoloxizada -ou afín á ditadura- que puidera levar como lousa, presentándose como ente marxinal -na onda do *cómic underground*- e máis aínda, como publicación politizada e clandestina, recibindo a mesma distribución que as revistas dos distintos movementos antifranquistas da época.

255 Como caso exemplar temos o da revista *El rrollo enmascarado*, realizado polo grupo El Rollo, que intentando levar a edición de dita revista na mesma altura que o GC -7 setembro de 1973- ven secuestradas as revistas declaradas -300 das 100 que realmente imprimiron- e o compoñente que aparecía como autor, Miguel Farriol, enfrontouse a unha petición dunha multa de 15.000 pesetas, 9 anos de inhabilitación especial e seis meses de arresto maior, acusado de Escándalo Público, do que finalmente en maio do 1974 saíra absolto.

3.4.1 Edición d'*A Cova das Choias*

A través da carta que o editor Carlos Xohan lle envía desde Xenevra a Xesús Campos²⁵⁶ podemos sacar en claro moitas conclusións arredor desta publicación d'*A Cova das choias* -en adiante CdCH.

A primeira é a relativa ás datas en que se xestou a revista. A carta de Carlos Xohán, remitida o 25 de novembro de 1973, sinala que xa “fai tempo” enviou unha tripla remesa de dous exemplares a Isaac Díaz Pardo, a Xosé Díaz e ao propio Xesús Campos. Sinala asimesmo posteriormente que o proceso editorial leva un mínimo de seis semanas polo que podemos ter a seguridade de que a achega do material produciuse en setembro canda menos, e que o contacto e posterior acordo de publicación tería sido contra o final do verán.

A segunda sinalaría a Xesús Campos como “voz” do GC a respecto da edición e marcaría a necesidade das críticas pola súa banda e dos achegados que poidan ver a revista, dado o carácter pioneiro da mesma:

Agardo que me envíes a opinión completa encol desa edición, e si posible as críticas da xente, pois coma é a primeira vez que unha cousa dese xeito faise en galego até agora non temos ningún punto de referencia sobor de todo as críticas ou apreciacións encol da presentación, xeito de edición, o precio (50 pts.) e outros etc...

Non só estaba a ser esta revista pioneira a nivel galego como produto contracultural e reivindicativo senón que a nivel peninsular -de onde podería ter as máis inmediatas referencias- estaba a ser pioneiro ou polo menos a ser coetáneo das outras experiencias similares que se estaban a publicar en lugares *a priori* mais desenvolto na conservación da cultura propia e/ou estar nun ambiente cosmopolita e urbano onde o agromar desta contracultura artística tería moitas máis facilidades.

Unha das revistas coetánea á galega CdCH sería a xa mencionada *El rrollo*

256 Vid. Anexo, doc. 4.

enmascarado, que xorde tamén como publicación dun grupo de autores xuntados en torno ao nome de *El Rrollo*. Así pois, as semellanzas entre o que estaba a suceder nunha e outra banda da península enmarcarían a Galiza dentro das tendencias máis actuais. Ademais da curiosa coincidencia de que o grupo *El Rrollo* estaba tamén formado inicialmente por catro persoas, dous deles irmáns -os irmáns Farriol-, o manifesto programático de dito grupo²⁵⁷ toca varios eixos comúns ao GC e mais co ideario co que se fixo a *Mostra de cómic galego* onde se agrupaban todos os autores do momento e que compartían ese manifesto introdutorio que aparecía nos dípticos da mostra. Así no manifesto do *Rrollo* sinalan respecto da súa obra:

Un estilo que indudablemente debe mucho, en su primera época a lo visto en los cómix norteamericanos, adquiridos en salidas al exterior por los diversos elementos del grupo. Pues no cabe duda de que la deuda a los dibujantes underground yanqui es importante en el modo de hacer historietas del grupo. Y esto ya hace que sus dibujos se distancien de los que habitualmente se ven en el mercado: nada de mortadelo y filemón, ni asomos de Roberto Alcázar y Pedrín.²⁵⁸

Maniféstanse pois, ao igual que os autores do GC e *Fusquenlla* debedores desas “raigañas anglosaxonas” que formaban Robert Crumb ou Gilbert Shelton, que co seu *comix underground* mudaron a concepción desta arte para sempre, influíndo, como estamos a ver, a todos os nutridos grupos de mozos que se achegaban a este medio artístico. Recóllese tamén, ademais da débeda co *cómix underground*, o afastamento dos modos de produción artísticos “nacionais”, neste caso representados no *Mortadelo y Filemon*, e *Roberto Alcázar y Pedrín*²⁵⁹, tanto pola súa estética -da *escuela Bruguera* no primeiro caso e realista no segundo- como polo seu compromiso social resultante da adaptación do *underground* ao día a día das ramblas barcelonesas:

Eso los hace apartarse aún más de la cultura oficial ya que, al tocar temas netamente españoles, tomados de la calle que frecuentan, la crítica social se

257 *El Rrollo* nº 1 colección Especial Starbooks, de Producciones Editoriales (1974).

258 Idem.

259 O propio apelido do protagonista, Alcázar, que nos remite ao asedio do Alcázar de Toledo, símbolo da mitoloxía do franquismo sumado á similitude entre este e o ditador Jose Antonio Primo de Rivera, pode darnos unha idea xa da orientación que dita serie tiña.

convierte en más intensa (aunque inconsciente), por lo que se hace aún más imposible que sus historietas sean aceptadas por las publicaciones industriales de gran consumo, pues, si algo tratan de ser tales publicaciones es absolutamente acrílicas.²⁶⁰

Teríamos pois, ao igual que na Galiza, un grupo de autores para os que a crítica social e a ruptura coa tradición historiográfica española da posguerra -chega con lembrar o cartel da mostra de BD d'*O Galo*- son marca de identidade do mesmo. No caso galego teríamos unha reivindicación nacional de Galiza, enmarcado no uso da lingua propia e os modos de reflectir a cultura galega -esencial na súa conformación-, feito este que non ocorrería no caso de *El Rrollo*. Outro dos puntos en común sería, como xa se mencionou antes, que as datas de nacemento foron moi semellantes, posto que *El Rrollo* tentaría saír en setembro de 1973, data na que xa as obras do GC estaban camiño da Suíza para ser impresas.

No caso de Euskadi, por exemplo, habería que agardar até o 31 de marzo de 1975 para que saíse un caderniño de catro páxinas co nome de *Komikia* e que suporía o inicio do cómic basco:

En 1974 Jon Zabaleta ya publicaba algunas de sus líricas historietas en *Zeruko Argia*, pero hay que esperar al 31 de marzo de 1975 para conocer el cuadernillo de cuatro páginas, titulado *Komikia*, en el que colaboraron: Jon Zabaleta, Juan Carlos Eguillor y –en un plano más amateur–, Juan Mikel Gómez de Umarán. En los guiones participaron: Borja Barandiarán y Xabier Kintana. La idea de lanzar un cómic de autores vascos en euskara partió, según parece, del escritor Xabier Kintana y de Jabier Zuluaga, miembro de Iker, empresa de distribución de materiales pedagógicos en euskara. El proyecto es asumido por *Anaitasuna*, revista de la izquierda nacionalista que se editaba en Bilbao. Planteada como suplemento, *Komikia* encontró apoyo económico en la Caja Laboral Popular que vio en ella un soporte publicitario y un respaldo a la actividad de las ikastolas. (Unsain, J.M, e Botta, Carlos C. *Aproximación a la historia en Euskadi: 1936:2004* ; pp.119-120)²⁶¹

Temos pois un nacemento do *Euskal Komikia* cun compromiso político moi

260 El Rrollo nº 1.

261 Recuperado de: www.etorkultura.com/capitulos/T-22.pdf

semellante ao xurdido en Galiza, mais no caso basco moito máis ligado ao ámbito pedagóxico -que máis adiante tamén xurdiría na Galiza- e auspiciado economicamente por unha entidade financeira e, así mesmo, unido ao proceso cultural e pedagóxico que supuñan as ikastolas, o que puido ser xa un contrapeso á hora de establecer as liberdades creadoras, tanto temática como formalmente, feito este que no caso de CdCH non sucedía.

En Portugal²⁶², por outra banda, habería que agardar tamén até 1975, concretamente o 1 de abril, para atopar a primeira revista de BD portuguesa, posto que aínda que houbo outros intentos anteriores, non sería até a saída de *Visão* cando podemos falar dunha verdadeira revista de BD portuguesa, tal e como o expón Rui Zink:

Houve revistas de BD portuguesa -adulta e para adultos- antes da *Visão*? Alguns puristas poderão dizer que houve, e terão eventualmente a sua razão, mas *Visão* é notável, e *única*, e *primeira*, em pelo menos tres aspectos:

- 1) foi o primeiro projecto colectivo de autores de BD portuguesa;
- 2) foi a primeira revista como material (quase) exclusivamente português ao nível das mellores contemporâneas internacionais;
- 3) foi a primeira revista onde a BD portuguesa foi assumida pelos seus responsáveis tendo em conta as suas possibilidades estéticas *totais* (i.e., não inferiores à de qualquer outra) e não apenas um produto lúdico para um consumo de um público infanto-juvenil. (Zink, R., 1999: 96)

Coa intención de construír unha BD en Portugal, a revista *Visão*, herdeira da tradición da revista francesa *Pilote*, conseguiu transmitir certa coherencia estética que non se concretizou, como sinala Rui Zink “em unicidade”. A nivel político só é a partir do número 6 cando a revista acentúa a súa visión esquerdista, coa entrada de Eduardo Nobre na dirección da mesma, substituíndo así a Victor Mesquita en

262 Tentamos así pechar o círculo da península ibérica, contraponendo as realidades que sobre a BD se estaban a realizar nas culturas máis próximas a Galiza, uha vez que desbotamos sistemas nacionais con estado como a Franca que a nivel de BD está noutro chanzo moi superior ao de calquera outro país de europa.

ditas funcións. Así, ante todo destaca nesta revista o novo marco sociopolítico establecido en Portugal despois do 25 de abril. Temas como a droga ou a prostitución alternaban con mostras críticas á loita colonial mantida durante anos polo Estado Novo, temas que eran impensábeis apenas un ano antes.

Compartindo en parte unha función similar á galega, -a creación dunha estrutura de autores de BD nacional que se expresan na súa propia lingua e a posibilidade dunha “estética total”- a revista *Visão* tiña, porén, un amplo equipo de mozos deseñadores, ademais dun mecenazgo²⁶³ que fixo posíbel a continuidade así como unha gran calidade nos traballos e na edición, feito este máis complexo -non nos referimos á calidade- debido aos medios cos que se contaba na Galiza²⁶⁴, onde os recursos humanos e económicos eran mínimos, e a necesidade de publicar clandestinamente complicaba máis aínda este proceso de edición. Así sinalaba esta complexidade Carlos Xohán na correspondencia con Xesús Campos arredor da edición do segundo número de CdCH²⁶⁵:

Agardo remeses urxentemente os dibuxos pro nº2, pois aínda que non saia até o Nadal, eiquí dende a receición dos dibuxos até a saída do prelo da cousa nos fan falla coma mínimo unhas seis semáns, empreso é urxente que nos remeses eses dibuxos, si posible remesa un mínimo de 20, pra poder escoller entre eles 12 ou 16, xa veremos, craro e agás do dibuxo das pastas que é aparte,e que envías especialmente prás pastas. Non lles escribo ós Pardopois non teño moito tempo, empreso é mellor que leves ti dende esa o asunto do contido da revista, como unha especia de redactor en xefe pois ese traballo, inda que o podemos facer, polo feito das distancias, é moi difícil dende aquí, ademais, ti xa estás en estreito contato cos dibuxantes do teu fato. (Anexo, doc. 4)

Todas estas situacións, o da clandestinidade, a limitación de recursos e de equipo humano, sumado á ausencia de referentes inmediatos, fai que esta revista que como xa vimos, foi, a nivel peninsular unha das pioneiras no medio da BD, colla aínda máis valor como referente da recuperación cultural galega naquela altura, onde

263 Como así o sinala Días de Deus (1997: 280).

264 A este respecto sinala Anxo Rabuñal a sobresaínte calidade da revista *A Cova das Choias* fronte a calquera outra publicación da época -sobretudo a nivel clandestino- que se estaban a distribuír na Galiza. (E.P. 8 abril 2014)

265 Número que, lembremos, nunca chegou a saír.

calquer labor neste eido estaba cheo de atrancos.

A teor do visto, o GC coñecía-se polo tanto sabedor de estar a facer un labor pioneiro na Galiza como é a edición de toda unha primeira revista de BDG, e dos problemas que iso conleva ao carecer de calquera referencia ao respecto. O feito de ser esta unha revista pioneira e referencial no futuro implicaba que a mesma estivese editada non tanto pensando nos beneficios como na calidade da mesma, deixando a obtención económica das vendas para seguintes números, o que tamén nos dá a idea da intención de serialidade coa que se pretendía facer a revista. Así comenta os detalles Carlos Xohán:

Pra próxima, faguendo unhas pastas normales, coma o interior, podemos baixa-lo precio até unha 40 pts, ou cicais unhas 30 pts, gardando o mesmo volumen, ou sexa 12 páxinas. Ou o que se pode facer é aumentar as páxinas a 16, cunhas pastas normás, xa dirás o que che parece mellor. (Anexo, doc. 4)

En canto á distribución da revista esta faríase -como produto clandestino que é- persoalmente, algo que tal e como sinala o editor Carlos Xohan, “nos interesa moito”, ben por medio dos propios integrantes ou ben contando coa axuda da xente do PC ao que pertencían Xesús Campos e Luís Esperante, o que faría que o labor de distribución fose moito máis sinxelo e áxil.

Non obstante, tal e como se pode constatar na revista -da que existe dende 2002 unha edición dixital no portal de BD na páxina do Consello da Cultura Galega²⁶⁶, dos catro integrantes do GC, apenas dous deles, Xesús Campos e Xosé Díaz, viron publicadas as súas obras na revista. No caso de Rosendo Díaz *Roxo*, tratouse posibelmente por un retraso na entrega dos orixinais -pode ser que debido á carga de traballo dos seus estudos de arquitectura-, mais no caso de Luís Esperante os motivos foron outros. Se ben se ten mencionado unha tensión política²⁶⁷ entre Carlos Xohan e Luís Caparrós como motivo de non aparecer as pranchas deste último, a carta escrita polo editor a Xesús Campos sinalaría outros motivos:

²⁶⁶ www.culturagalega.org/bd/

²⁶⁷ Luís Esperante menciona como posíbel causa da non publicación das súas pranchas o feito de el pertencer ao PC, postura que Carlos Xohán non compartiría ao pertencer á UPG.

Encol dos traballos de Caparrós, non se publicou ningún, xa que o noso fato de edicións coidou que eran moi intelectualizados e que dada a situación de Galicia e do pobo galego nestes intreos, os intelectuais deben de facer cousas sinxelas, que as entenda o pobo, pra darlle certa concencia noutro senso, agás de 2 ou 3 os dibuxos que contén a revista, coidamos que son moi bons nesta liña de traballo intelectual ó servizo do pobo [...] (Anexo, doc. 4)

Aínda podendo entender a complexidade que puidese ter algunhas das pranchas que realizaba Luís Esperante²⁶⁸ o certo é que a decisión se tomou dunha maneira desafortunadamente unilateral ao provocar que un dos membros do GC quedase fóra, eliminando así o multiperspectivismo estético, político e narrativo que acompañaban as diversas pranchas dos membros do grupo.

Tamén cómpre sinalar que ningunha das pranchas que saíron publicadas na revista participou na mostra itinerante e que, se ben na primeira exposición, a d' *O Galo* de novembro do 73 é comprensíbel posto que o inicio da exposición chegara a coincidir co proceso de edición da revista, é posteriormente é de supoñer que a editorial resolveu quedarse cos orixinais enviados.

3.4.2 CdCH. Características e obras.

A revista CdCH saíu finalmente con doce páxinas, cada unha delas formada por unha prancha, mais a capa e contracapa da mesma, formando un total de catorce. O reparto das pranchas realizouse equitativamente entre os dous autores que finalmente viron as súas obras publicadas na revista.

Teríamos polo tanto seis obras que corresponderían a Xesús *Chichi* Campos e outras seis que pertencerían a Xosé Díaz ao que teríamos que engadir a capa da revista, realizada tamén por Xosé Díaz.

²⁶⁸ Cada un pode sacar as súas conclusións a prol ou en contra desta idea.



Fig. 60 Capa de CdCH No deseño de Xosé Díaz -nesta reprodución non se pode apreciar o forte ton laranxa do orixinal- as marcas convencionais da BD mestúranse cun repertorio de elementos simbólicos e imaxes xeométricas inspiradas en deseños circenses que, proxectados entre paixases de corte surrealista, confiren no lector a sensación de se adentrar nun novo mundo, non outro que o novo mundo da BD.

Na capa atopamos unha prancha na que, baixo un formato novidoso dunha potente cor alaranxada, Díaz desenvolve seis cadriños -tres ringleiras de dous cadriños cada unha- na que explora o seu lado máis artístico e xeométrico. Coa mestura dunha natureza icónica e imaxinaria e unha iconografía cercana por momentos a elementos circenses e das ferias, conséguese aproveitar e propoñer un compendio de imaxes onde amosar o potencial da BD, por medio dos convencionalismos da mesma, como as tramas ou as onomatopeas, creando así, unha prancha dunha gran plasticidade e dinamismo que atraería sen dúbida a atención e a curiosidade dos lectores ante os mundos reflectidos no interior da revista.

Non obstante e, tal e como ocorre na maioría das edicións, non foi esta portada a única proposta que houbo, senón que, tal e como rescata o portal de BD do Consello da Cultura Galega na súa edición dixital de CdCH²⁶⁹ do ano 2002, houbo unha primeira proposta de capa consistente nunha reelaboración da prancha *En calquer intre, de calquer día, de calquer lugar*. Nela pódense apreciar certos cambios ademais do formato en branco e negro que estará presente en toda a revista. Un deles sería a eliminación do primeiro cadriño que funcionaba a modo de título, e que agora carecería de sentido posto que a prancha serviría de complemento ao propio título da revista.

Este cadriño estaría conformado por unha árbore froiteira que, despois dos acontecementos sucedidos no relato²⁷⁰ perdería os seus froitos quedando baleiro baixo un fondo preto, símbolo das mortes que se veñen de producir.

Pola súa banda, a contracapa levaría inserido soamente o logotipo da editorial Roi Xordo co seu enderezo en Xenevra.

As pranchas non semellan ter unha distribución específica, mais si que presentan unha alternatividade nos seus autores, dándose só en tres ocasións que o mesmo autor presente dúas pranchas seguidas. Porén estas pranchas consecutivas seguirían correspondendo a historias distintas, posto que cada prancha é autoconclusiva.

²⁶⁹ www.culturagalega.org/bd/

²⁷⁰ Vid. fig.61

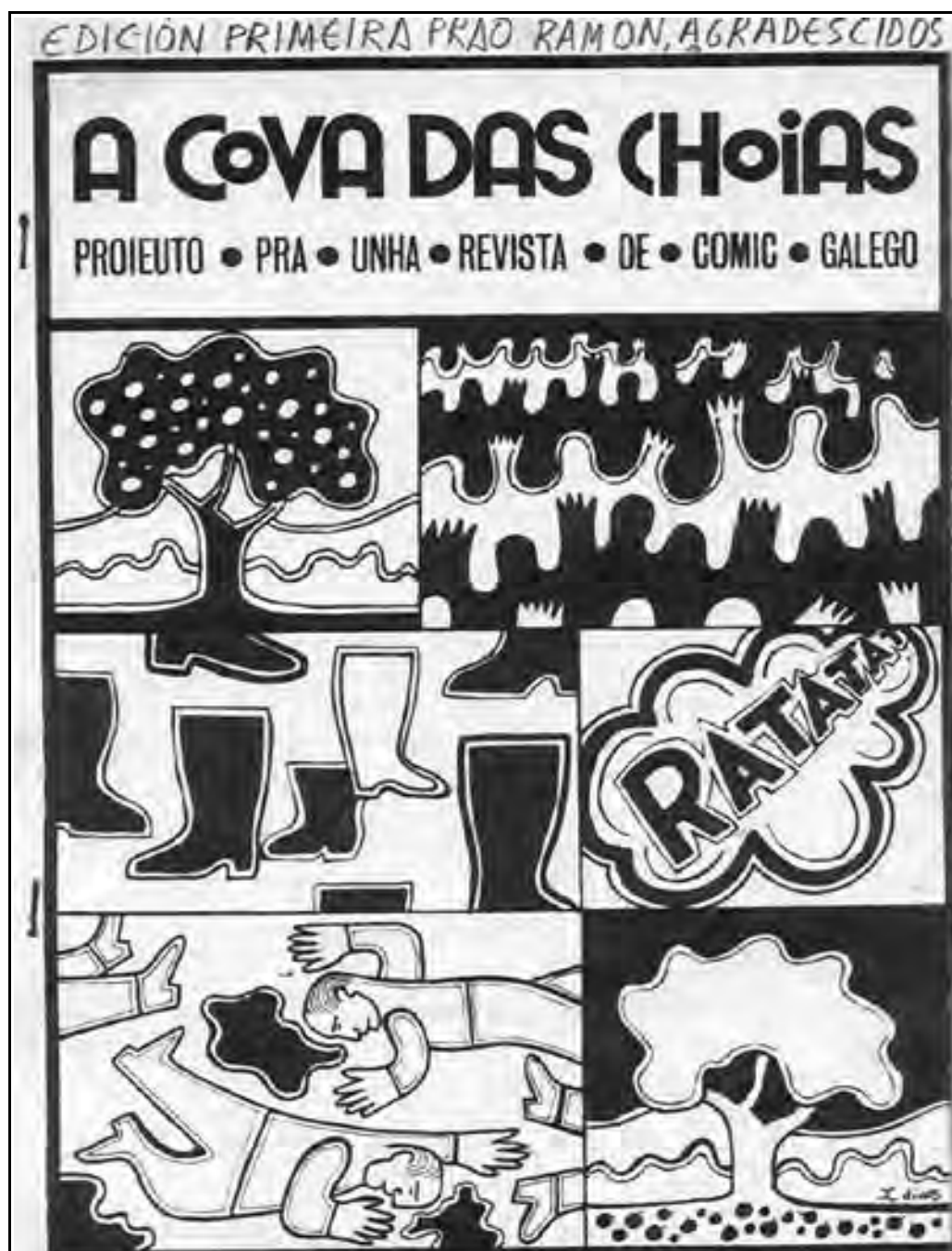


Fig. 61 Proxecto de portada para CdCH, rescatado para a edición dixital do Consello da Cultura Galega.

Outra das características que cómpre subliñar das pranchas é o certo que unha edición de ditas características esixe. En primeiro lugar pola necesidade que unha publicación en branco e negro lle esixe ás obras, é dicir, débese prescindir das cores e polo tanto do seu uso cun sentido simbólico específico ou que teña un peso esencial na comprensión da prancha. Pasaría polo tanto obrigatoriamente a unhas

pranchas fundadas no contraste²⁷¹ das relacións entre o branco e o negro -subcategoría acromática- e eliminando así o resto de categorías cromáticas e as súas funcións específicas. Desta maneira entraban os autores do GC -nomeadamanete Xesús Campos e Xosé Díaz- na dinámica da publicación cun dos seus inconvenientes, os custos de edición que lastran este proceso e condicionan as obras dos autores tendo que modificar as súas opcións expresivas cara outros compoñentes do medio.

Así mesmo, este rigor que se esixe nunha publicación destas características afectaría da mesma maneira aos contidos e ao espazo visual das pranchas, onde se pode observar, como agora veremos, unhas obras máis acabadas e onde se dilúe parte da experimentación formal e da improvisación pictórica que se podía observar nas primeiras exposicións, sen que isto modifique certas estéticas como o *underground* que subxace na obra de Xesús Campos, por exemplo.

Obras de Xosé Díaz

Das seis pranchas que presenta Xosé Díaz tres delas xa foran expostas con anterioridade. Referímonos a *Oscilaciós*, *A pomba da libertade*, e *As mans érguense cara o ceo*. As tres pertencen ás súas primeiras creacións, de agosto de 1972 e xa foran expostas nas festas do Castro e mais nas exposicións da Normal e Dominicos. Non obstante, nestas tres pranchas atopamos tres casos distintos que condicionan a súa análise. No caso de *Oscilaciós*²⁷², a prancha resulta ser exactamente a mesma que nas primeiras exposicións posto que as súas condicións -branco e negro e estrutura visual ben definida- coincidían coas necesidades da publicación. Polo tanto, dita obra non voltará analizarse ao non presentar mudanzas. No caso d'*A pomba da libertade*, os trocos que se producen son practicamente a nivel formal. En canto á historia, esta segue a ser a mesma: unha

271 Seguimos nisto a interpretación de Muro Munilla sobre Greimas y Courtes (2004: 37).

272 Vid. Fig. 40.

pomba, símbolo da paz que está a ollar que está a ocorrer nos distintos conflitos do mundo, atópase cun avión americano, que rapidamente acaba con ela e procede a bombadear aos “chinos”. Temos polo tanto na prancha un cambio da forma da expresión por canto á propia constitución dos cadriños, enmarcados cunhas liñas máis finas e eliminando as “rúas” entre elas e ao xa coñecido troco na cromaticidade, pasando dunha prancha onde se exercía un forte contraste entre cores -vermello do avion e o azul da pomba que contrastaban coas variedades cromáticas do ceo- a unha prancha onde as liñas son as que marcan practicamente toda a forma da expresión visual agás algún recheo, como o das nubes.



Fig. 62 Versión d'*A pomba da libertade* para CdCH.

Pérdese ademais desta maneira a sensación de profundidade que a cor proporcionaba e os obxectos perden parte da súa caracterización como por exemplo a do avión²⁷³.

Con todo o comentado teríamos unha prancha menos recargada e onde o texto dos globos adquiren da mesma maneira máis importancia, ao presentar unha lectura máis clara. Esta intencionalidade advírtese tamén coa mudanza no título dunha letras manuais, a unhas tipo “set” de moita máis bela factura. Ademais resáltase a onomatopea que reflicte os disparos do avión -RATATATATATA- reforzando así a idea da violencia que desempregan os aviadores contra a indefensa pomba.

Con respecto á prancha *As mans érguense ó ceo* xa se sinalou que se ben segundo Xosé Díaz²⁷⁴ esta prancha xa fora realizada e exposta dende agosto do 72, non se atopou de momento -de seguir en circulación- a prancha orixinal, polo que nos é imposíbel facer unha comparativa entre aquela e a versión de CdCH.

Como referencia que nos achega Xosé Díaz²⁷⁵ cómpre sinalar a maior presenza na versión para CdCH, de elementos como as tramas ou o papel máis relevante da onomatopea, seguindo a liña xa marcada, tal e como vimos, na prancha *A pomba da libertade*.

N'*As mans érguense cara ó ceo*, cóntasenos unha historia aparentemente simple do punto de vista narrativo como é o da execución dunha persoa. A complexidade acádase a través dun excelente uso dos convencionalismos da BD mesturados con outras artes, tal e como imos ver deseguida. Díaz preséntanos unha prancha formada por tres ringleiras de dous cadriños cada unha, todos coa mesmas dimensións e estruturados paralelamente, algo inusual neste autor, posto que esta é a única vez na que observamos tal disposición simétrica.

Obtense así unha secuencia que se presenta a través dun movemento moi empregado no cine, polo cal a figura do protagonista se nos descobre de arriba a

273 Tal e como xa sinalaba Scott McCloud: “Estas cores obxectivan os seus suxeitos. Reparámos máis na forma física dos obxectos ca se estivesen en branco e negro” (McCloud, S. 2011: 197).

274 EP, 18 marzo 2014.

275 Idem.

abaixo nun lento movemento de cámara -nun efecto de *travelling*-, a través do cal se enfatiza na sensación de aprisionamento, dramatizando os acontecementos nunha lenta agonía. O movemento da “cámara” que realiza Díaz a través dos cadriños preséntanos primeiramente os dedos dunhas mans, extendidos e apuntando cara a arriba -cara o ceo.



Fig. 63 Versión de *As mans érguense cara ó ceo*.

No seguinte cadriño apenas avanza a secuencia, podendo observar só unhas mans enteiras. Será no seguinte cadriño cando xa se albisque, baixo esas mans, a cabeza dunha persoa que leva unha camisa tal e como revelan os puños da mesma baixo as mans. O seguinte cadro desvela todo o fondo dramático que se nos estaba a

transmitir por medio da lentitude do ritmo: a figura que se nos presenta é un home que, de pé e coas mans erguidas permanece cos ollos vendados. Porén, a figura semella tranquila, confiada, como se soubese o seu final mais coa firmeza de ter chegado até esa situación por un acto xusto. Finalmente, no seguinte cadriño a figura desaparece, e só unha onomatopea -PAM- que nos indica un disparo, amósanos o cruento desenlace do fusilamento.

Como afianzamento desta articulación temporal lenta o autor propón un fondo no cadriño composto unicamente por tramas, as cales inciden no cegamento ao espectador de calquera sinal referencial. Estas tramas presentan unicamente un incremento da súa densidade, provocando unha variación de tonalidade que acompaña lentamente o avance do plano da figura. Estas desaparecen cando observamos plenamente a persoa que vai ser axustizada, ficando un fondo branco que fai resaltar a figura principal, provocando o enfoque visual e a empatización coa mesma para despois desencadear rapidamente o trágico desenlace.

Da mesma maneira, Díaz agudiza o enfoque dramático ao prescindir da narración textual. Teríamos desta maneira dous textos en toda a prancha, o que sinala o título da prancha no primeiro cadriño e a onomatopea que sinala o desenlace, dándolle así unha estrutura circular á prancha.

O encabezamento *-As mans érguense cara ó ceo-* proporciónalle á historia un toque dramático mais tamén lle confire ás imaxes unha áurea poética, na cal redundaría o silencio que predomina nos cadriños centrais, e que só se modifica polo estoupido final, que nos devolve á dramática realidade que se esta a vivir.

Sobre esta realidade que se advirte na prancha sinala Xosé Díaz: “ Nela vese a xente cegada, a represión. Xoga coa visión da esperanza, da imploración, pero en realidade é un acto de represión”²⁷⁶. Como ben sinala, as mans erguidas do protagonista sinalan a indefensión do individuo, unha indefensión que adquire un ton de imploración de clemencia -aínda que como xa dixemos, o protagonista permanece coa face impasíbel. Esta clemencia parece chegar cando, despois do escurecemento dos cadriños -por medio das tramas como xa se apuntou- o fondo

276 Idem.

branco emerxe como sinal de esperanza mais, como sinala Díaz, a represión cúmprese e a clemencia non existe.

Como apuntamento anecdótico sinalar unha “versión” que se recolle na propia edición dixital desta revista no Consello da Cultura Galega²⁷⁷ no que, co mesmo título e distribución, elabórase unha historia similar mais que, no canto de aparecer un home cos ollos vendados, aparece un cantante flamenco bailando coas mans para arriba, mudándose a onomatopea final pola exclamación “OLE”. Aínda que na edición se amosa como un bosquexo da obra final, en realidade trataríase dunha das numerosas brincadeiras coas que os compoñentes do GC adoitaban meterse os uns cos outros. Así, Xesús Campos, quen estaría a facer unha parodia da prancha de Díaz, o que sinala tamén a interacción que existía entre os membros e o clima distendido que acompañaba o proceso de creación das súas obras.

Nas tres pranchas que completan a aportación de Xosé Díaz á revista, atopamos outras tres temáticas distintas que veñen a completar o discurso de crítica social que pretende achegar. Polo tanto, se ben se elabora uns “microdiscursos” en cada prancha, estes responden realmente a encadear un discurso total que os engloba a todos e que está disposto a prol da procura da mellora social e política que o país -e o mundo- precisa.

Se anteriormente o autor abordou temas como a represión, ou a crítica ao belicismo e o clericalismo existente, agora achegárase a outros males presentes na sociedade como son o medo -control do estado e persecucións políticas-, o ecoloxismo, a crítica ao consumismo, e a crítica ao autoritarismo -crítica ás estruturas familiares e de clase-, pechando así practicamente case todas as reivindicacións que os movementos sociais e culturais do país estaban a reclamar²⁷⁸.

En canto a estética común e a formalidade na estrutura segundo os convencionalismos da BD, poderase observar que, se ben xa nas anteriores

²⁷⁷ www.culturagalega.org/bd/

²⁷⁸ Compriría engadir a esta listaxe outras reivindicacións como a de xénero -que tardaría aínda en callar dentro das reivindicacións de ditos movementos sociais e políticos contrarios ao réxime. Por outra banda, a reivindicación cultural e lingüística xa está representada en si mesma pola propia configuración das obras de BD en galego.

pranchas Díaz escollera de entre a súa produción as que máis se encadran na BD convencional, fuxindo do pictoricismo e das incursións vangardistas dalgunha das súas obras, as novas²⁷⁹ pranchas posuirán unha estética e dinámica narrativa que se achegará máis a un centro canónico do medio²⁸⁰.

No caso da prancha *Persecución* -Fig.64- preséntasenos o camiño temeroso e desconfiado dun personaxe dende a rúa até a súa casa, onde desfoga aliviado da tensión acumulada nesta “persecución” á que semella estar sometido. A tensión e intriga da prancha polas constantes miradas de esguello que realiza o protagonista, refórzase coa ausencia dun narrador que indique que está a suceder, ou un plano onde se reflicta o que o protagonista está a ver.

En ocasións, parece que o protagonista está a ollar para o lector, facéndonos partícipes da persecución, conseguindo así unha interacción entre os compoñentes da obra artística moi interesante: todos podemos ser perseguidores ou perseguidos.

En efecto, non se está a crear unha historia de ficción nin moito menos, senón que está a analizar o cotián dos anos do franquismo, onde a temida Brigada Político-Social investigaba, perseguía ou detiña e torturaba a todo aquel sospeitoso de ser comunista ou de actuar en contra da ditadura franquista. Así pois, este clima de “observación” constante no que vivía todo aquel que loitase contra o franquismo e que derivaba incluso en “manía persecutoria”, era sufrido polos membros do GC, sobre todo *Chichi* Campos, feito este que Xosé Díaz decidiu incorporar ao seu repertorio de BD: “O home representado -en *Persecución*- é *Chichi*, que sempre estaba envolto nese tipo de situacións. Perseguíano os sociais, e isto era unha típica persecución que nos contaba el” (EP 18 marzo 2014). Cómpre pois, sinalar neste caso a elaboración dunha prancha de carácter biográfico posto que o autor reproduce a través do medio da BD un feito relatado e vivido polo propio Campos.

279 Posto que non foron expostas anterior nin posteriormente, coidamos que foron feitas exclusivamente para a súa publicación nesta revista.

280 Por exemplo, de incluílo no triángulo do *vocabulario pictórico* proposto por Scott McCloud (2011: 60-61) os personaxes das pranchas estarían moito máis centrados ca os anteriores.



Fig. 64 *Persecución*. Na prancha de Xosé Díaz retrátase o clima de represión que os membros do GC -e todo aquel que fose antifrancquista- estaban a sufrir, chegando a sufrir episodios de “manía persecutoria”.

Máis aínda poderíámolo incluír dentro dun carácter autobiográfico do propio GC, pois a intención do autor responde a dar a coñecer as situacións reais de persecución que os compoñentes do grupo estaban a sufrir. Sexa como for, este tipo de construcións narrativas, sobre todo as de corte autobiográfico, aínda estaban por ser descubertas²⁸¹ polo que o atinximento desta temática, aínda que brevemente, supón verdadeiramente mais un fíto do pioneiro GC que, na súa busca de comunicación da realidade social e da crítica ao estado de cousas pesquisou todas as verquentes narrativas e estéticas posíbeis, sendo así un referente claro para as xeracións de autores posteriores.

Pola súa banda, na prancha *Automóvele* (Fig. 51) Xosé Díaz realiza unha sátira contra a sociedade de consumo, representando a influencia que sobre a propia sociedade estaba a ter cada vez máis a publicidade como axente modelador -incluso manipulador poderíamos dicir- de comportamentos e actitudes. Este feito podemos contrastalo se seguimos algunha das definicións que da publicidade se nos ofrece:

La publicidad es la comunicación de un mensaje destinado a influenciar la conducta de los compradores de productos o servicios divulgados por un medio pagado y emitido con fines comerciales. También se propone crear un deseo de adquirir algo, que deberá materializarse lo antes posible en compra (Gurrea Saavedra, A. *Introducción a la Publicidad*. 1998. pp: 20-21)

Na prancha observamos por medio de catro cadriños apaísados a evolución -ou mellor dito involución- dun home perante a progresiva e agresiva publicidade, a cal influenciará a súa conduta, pasando sucesivamente nos cadriños de andar a pé, a mercar tres coches distintos, cada un deles dunha gama máis cara e grande que o anterior.

²⁸¹ Aínda que agora abundan as BD autobiográficas, contando entre elas con algunhas das mellores obras dos últimos tempos -*Persepolis* (2000), de Marjane Satrapi, ou xa no Estado español *El arte de volar* (2009) Altarriba/Kim, só a modo de exemplo- non sería até os comezos dos 70 cando Robert Crumb comezaría a facer algunhas das primeiras obras autobiográficas, tendo que agardar ata 1978 -*Contract with god* de Will Eisner- e sobre todo, nos 80 con *Maus* de Art Spiegelman para que o fenómeno acadara relevancia internacional e se comezara a xestar un xénero que reportaría, como xa dixemos, algunhas das mellores obras da novena arte.

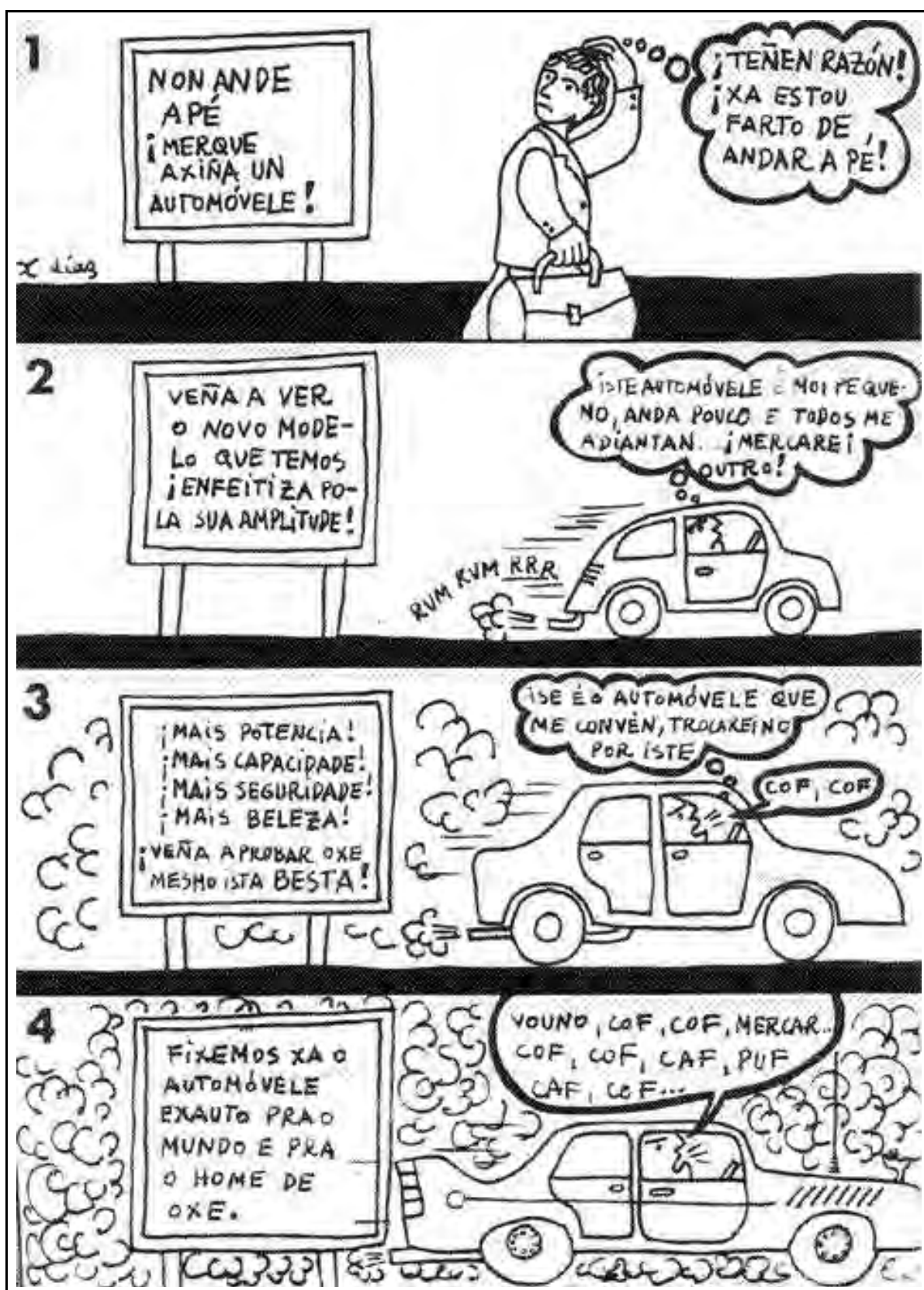


Fig. 65 Na prancha *Automóvele* de Xosé Díaz, a crítica ao consumismo conxugase coa denuncia ecoloxista nunha clara advertencia dalgúns dos perigos que o malentendido progreso estaba a crear como polución e o enbedamento innecesario das familias.

Para conseguir transmitir este efecto “modelador”, contraponanse nos cadriños unicamente dúas “figuras”. A principal sería o protagonista, unha persoa coma outra calquera, traballador que polo traxe e maletín albiscamos que ten unha capacidade económica media, principais axentes pasivos aos que se dirixe a publicidade. O outro axente, o “activo” sería o que representaría a propia publicidade, consistente nun cartel que vai mudando o seu discurso a medida que o protagonista avanza no seu percorrer consumista. Así, amósase claramente o influxo total ao que o protagonista é sometido.

Analizando cadriño a cadriño, pódese observar esta evolución parella dos dous elementos:

-Cadriño 1

O protagonista aparece andando a pé, mentres observa un cartel que di: “Non ande a pé. ¡merque axiña un automóvele!” Inmediatamente o protagonista pensa²⁸²: “¡Teñen razón! ¡Xa estou farto de andar a pé!”

-Cadriño 2

O cartel aparece de novo dirixíndose desta vez aos condutores para que vexan un novo modelo de coche: “Veña a ver o novo modelo que temos ¡Enfeitiza pola súa amplitude!” Inmediatamente de novo, o home que aparece conducindo un pequeno coche pensa: “Iste automóvele é moi pequeno, anda pouco e todos me adiantan...¡Mercarei outro!”

-Cadriño 3

O cartel enfatiza de maneira xa máis agresiva a súa mensaxe, dirixíndose desta volta aos consumidores que xa posúen un bo coche a que merquen un mellor

282 Sempre mediante a convención dos globos de pensamento.

dicíndolles: “¡Mais potencia! ¡Mais capacidade! ¡Mais seguridade! ¡Mais beleza! ¡Veña a probar oxe mesmo ista besta!” O protagonista, que aparece dentro dun coche xa máis grande e potente -estando rodeado este por gran cantidade de fume-, está a tusir mentres pensa: “ise é o automóvele que me convén, trocareino por iste.”

-Cadriño 4

No cadriño final atopamos de novo un cartel, desta volta cunha mensaxe menos agresiva mais igual de directa e manipuladora: “Fixemos xa o automóvele exauto pra o mundo e pra vostede”. O protagonista, cun cohexa de alta gama aparece totalmente rodeado de fume, e xa, intentando falar -xa non se nos presenta as súas intencións por medio do pensamento- é dicir, “vouno mercar...” apenas pode dicilo pola continua tose que a contaminación lle provoca.

A evolución da prancha avanza cada vez cara a un final máis hilarante, o protagonista entra nunha espiral consumista onde o “lavado de cerebro” lévaos a acometer cada vez máis compras innecesarias e incluso nocivas para a súa saúde, tendo este feito o seu clímax na prancha final cando apenas si pode falar por causa da contaminación e entre o pouco que pode dicir anuncia mercar un coche mellor, feito este que vista a evolución da historia levaríao practicamente á súa propia morte. Conséguese transmitir así o poder que a publicidade e o consumismo exerce sobre as persoas, levando a estas incluso a poñer en perigo a súa saúde -e a deixar os cartos- só por ter un último modelo de coche que realmente non precisa. Cómpre tamén sinalar como se presentan os razoamentos do individuo, que mentres está a pensar que precisa certas cousas -é dicir, que cre que existe unha necesidade real de algo- e de que por si mesmo se dá conta desa necesidade, o que realmente está a facer é repetir o que a publicidade lle inseriu de maneira artificiosa e ilusoria. Crearíase ademais no individuo a necesidade de desmarcarse do resto mediante a obtención de recursos materiais, é dicir, de ser mellor individuo por posuír

simplemente un coche mellor.

O feito publicitario e consumista que sinala Díaz, tiña por aquela altura -finais dos 60 comezos dos 70- un gran impacto na poboación, sobre todo coa chegada aos fogares da televisión. Os carteis que se presentan necesarios para o desenvolvemento estrutural da historia en catro planos²⁸³ teñen realmente un texto máis propio por momentos da linguaxe e enfatización televisiva. É por esta canle pola que se estaba a explotar -dende 1958 no estado español- o medio publicitario e dende onde máis efecto modelador se consegue, como así sinala Umberto Eco no seu *Apocalípticos e integrados* na súa abordaxe da cultura de masas:

Esto significa que cada día una parte del globo vivirá pasivamente "mirando" aquello que una restringida minoría preparará para ella; y mirando en las condiciones de participación emotiva ya comentadas. Este "mirar", como ocurre ya en el cine, tendrá algunas características algunas características estupefacientes. Pensemos que hasta nuestros días el ojo humano había sido potenciado (anteojos, prismáticos) para ver en línea recta hacia delante, mientras que la televisión permite al ojo ampliar el propio radio de acción en medida casi total. Además, esta masa de "observadores" pasivos en el transcurso de unos decenios verá (en gran parte el hecho se ha producido ya) uniformarse los propios standards de cultura y de gusto, según un límite de "promiscuidad afectiva y mental". (Eco, U. 1984: 368)

Así pois, teríamos nesta prancha unha hilarante crítica deste sistema de cultura de masas que, aliado co crecemento da sociedade de consumo auspiciado polas grandes empresas e corporacións, estaba a modelar as necesidades e conciencias dos traballadores, nunha época de crecemento industrial onde a maneira de destacar sobre o resto da poboación estaba a ser dirixido cara a estes compoñentes materiais. Aparellado a isto, faise tamén unha defensa do ecoloxismo, e ataca a unha masificación automovilística máis que innecesaria, como gran causante da polución que sobre todo nas cidades se estaba a xerar, entroncando así con outros autores como XM ou Pepe Barro que tamén denunciaban este feito nalgunhas das súas pranchas.

283 E ademais para o tamén necesario enfoque cun plano único onde se insira a mensaxe e as accións do protagonista, para enfatizar a mensaxe.

A última das pranchas de Xosé Díaz -e derradeira de CdCH- levaría como proposta de título *Narcisismo* ao ser o eixo de narración o amor que cara el mesmo -e conseguente desprezo aos demais- profesa o protagonista -mais ben antagonista- da prancha.

Advirte xa o autor esta calidade do personaxe principal no primeiro cadriño, cando nos presenta unha figura de traxe e garabata, ben peiteado e con bigote que está a pensar, “fago o que me dá a gana”, o cal xa nos evidencia sen lugar a dúbidas que estamos ante unha persoa que se cre superior aos demais e que pode pasar por riba de calquera lei, cousa ou persoa. Como exemplo hiperbólico disto, preséntasenos no segundo cadriño a esta persoa acoitelando a outra, estando esta desarmada e con aspecto de súplica, feito este ante o cal o personaxe non ten compaixón, máis aínda presenta un sorriso malévolo mentres comete tan vil acto.

O cadriño, presenta ademais, como reforzo desta situación, dúas onomatopeas, marcando a primeira o son do coitelo ao cravarse no corpo do acoitelado -CHAFT-²⁸⁴, e a segunda o berro de dor e sufrimento -AUUG- seguindo o ronsel doutras onomatopeas clásicas para definir este estado como -AHH- ou -ARGH-. As onomatopeas van continuar a ter unha presenza importante nesta prancha, tal e como se observa no seguinte cadriño, ao presentar a onomatopea BANG cun gran peso tanto na esfera gráfica como na de significación que esta conleva.

No terceiro cadriño preséntase un plano lateral da cara do protagonista que coa lingua de fóra bota un estoupido acompañado da devandita onomatopea, que nos estaría a marcar a verbalidade agresiva e asasina -como disparos- do personaxe, que queda refutado de novo co seguinte cadriño onde di, “son o tío máis chulo”, unha frase coa que se marcará os aires de superioridade de diversas persoas coas que tiña que convivir en moitas ocasións.

284 Tal e como mencionan Luís Gasca e Román Gubern sobre a case idéntica onomatopea Chaf: “con su sonido blando, sugiere el impacto o la salpicadura producida en una masa líquida” (2008: 81), esta palabra dános a cruel sonorización do gume entrando no corpo e provocando un mortal sangrado.



Fig. 66 *Narcisismo*. Xosé Díaz sinala con aceda crítica os comportamentos sociais de certos individuos que se cren superiores ao resto. Na mesma pódese atopar unha crítica aos persoeiros que rodeaban a súa vida, dende coñecidos a familiares que contaban con certo prestixio social.

Xa na derradeira ringleira continúaase con máis frases de carácter ególatra ao que se lle suman onomatopeas que enfatizan o carácter case grotesco das palabras que saen da boca do personaxe. Así, neste penúltimo cadriño, o personaxe berra un “¡Que se cale todo o mundo!” seguido da onomatopea -GROC-, que interpretada como un son glutural que marca un arroteo, faría equivaler as palabras do personaxe a algo que vén das vísceras, algo sen sentido e que só responde a un baixo instinto de superioridade e xenreira cara os demais. O contraño dáse xa neste derradeiro cadriño, onde o personaxe pensa: “¿Será certo iso de que é moi importante a educación sexual do home?” ao que, xa en voz alta responde de novo airadamente: “¡Parvadas!”.

A través deste pensamento final, fáisenos ver cales son as verdadeiras carencias que fai a este personaxe tan egocéntrico, a falta dunha educación moderna e avanzada, ao que se lle podería sumar os problemas de orientación sexual que podería ter e sobre o que se substantaría o carácter agresivo, provinte dunha condición sexual interna non resolta, e que a educación relixiosa transmitida até a época non permitía resolver.

Temos, en resumo, unha prancha onde Xosé Díaz ataca “aos pais e as xeracións anteriores que non entendían a nosa loita” e en suma “é un ataque ao autoritarismo da época” (EP 18 marzo 2014). Remataría desta maneira un compendio de pranchas onde se fai unha variada crítica aos males endémicos da época: ao autoritarismo, ao consumismo e a destrución ecolóxica, á igrexa, ao belicismo das grandes potencias e á represión e aos asasinatos a sangue fría que cometía a ditadura. Por medio de todo isto obsérvase que as preocupacións sociais de Xosé Díaz non se centraban nun só feito ou causa, senón que percorría gran variedade de inxustizas que fustigaban o seu tempo e que, por medio da BD conseguiu darlle saída pública de denuncia.

As seis obras que atopamos de Xesús Campos en CdCH son todas feitas explicitamente para a revista posto que, ademais de non teren sido expostas anterior ou posteriormente, manteñen unha estrutura máis axeitada para o formato da revista -ao igual que foi comentado sobre as obras de Xosé Díaz-, fuxindo das variantes máis arriscadas e vangardistas que flutúan nas súas obras, aínda que no caso de Campos en moita menor medida que no de Xosé Díaz. Atopamos en case todas as obras -só en parte coa excepción da prancha *Opinións*²⁸⁵- unha estética e un discurso moi similar, creando unha unidade temática e artística moi acusada, sobre todo se temos en conta a dispersión que nestes eidos acostumaba a presentar, tal e como foi observado nas pranchas que participaron nas diversas exposicións. A liña presentada en CdCH entróncase coa da xa analizada prancha *Eu son o home invisible* -Vid. Fig.44- que, exposta na exposición d'*O Galo*, resulta ser coetánea da revista, polo que podemos desprender que nesta etapa -2ª metade do ano 1973- Campos centrouse canda menos, nas obras publicadas ou expostas -posto que como xa se sinalou, a súa extensa obra era en gran parte espontánea²⁸⁶. A liña á que nos estamos a referir será a *underground*, xa mencionada anteriormente²⁸⁷ e que a través da revista *Comix underground* difundida en toda a península, marcou a toda unha xeración de novos autores que viron nesta liña estética e discursiva a maneira ideal de transmitir a súa maneira de ver a vida e de entender a arte.

Os autores que estaban a publicar naqueles intres nas revistas de *cómic underground* estadounidenses gozaban da liberdade creativa e temática que estas revistas -case todos xorden da propia iniciativa dos propios autores- lles proporcionaba fronte ás controladas pola industria e submetidas ao control da

285 Vid. Fig. 72.

286 Sinala a este respecto Pepe Barro (1993: IV): “O seu medio foi a libreta, a folla voante, o libelo, a octavilla, o mantel de papel da mesa dalgún bar, unha caixa de mixtos, un anaco de papel de periodico [...] O bule-bule levouno a unha incensante produción privada [...] E todo de man en man, de ti a ti (lé, comenta, difunde, pasa a bola) até converter as súas libretas en verdadeiros medios de comunicación de masas.”

287 Precisamente na análise da prancha *Eu son o home invisible*.

censura gubernamental e o *code authority*. Así, comezouse a elaborar un discurso até o momento case inexistente como o sexo, as drogas e todo tipo de elementos contraculturais nados baixo a xeración hippie e que aínda permanecían vivos. É por iso que non é de estrañar que sexa o termo *underground*, que posúe entre outros o significado de “baixo terra”, é dicir, oculto, marxinal, prohibido. Baixo este discurso -e en ocasións baixo o efecto das drogas como afirmou o autor Robert Crumb- a estética creada respondía perfectamente ao concepto do marxinal: fóxese do realismo na estilización das personaxes, caricaturizándoos -ás veces, como no caso de Robert Crumb cunha mestura destes dous eixos- en ocasións animalizándoos²⁸⁸, onde os debuxos a cor foron substituídos polo branco e negro -por cuestións estéticas mais tamén económicas- e os escenarios reflectían todo tipo de detalles presentes no universo marxinal dos autores e da sociedade. Todos estes caracteres tiñan precisamente como medio e finalidade, sacar cara a fóra o caos e a convulsión interna na que se atopaban moitas veces os autores e asimesmo levar cara á superficie -dende o *underground*- todo o “lixo” que a sociedade e a novena arte estaba a ocultar baixo os sumidoiros.

Neste eixo é onde podemos establecer as conexións coas pranchas de Xesús Campos, onde podemos atopar entre os trazos que posúe moitas débedas da arte *underground*: animalización, debuxos en branco e negro -por motivación, ao igual que no caso estadounidense, tanto estética como económica-, letras feitas a man -deformidade das letras-, caricaturización, temática antisistema ou o humor acedo, ferinte e espontáneo.

A primeira²⁸⁹ das pranchas de *Chichi* Campos que atopamos na revista leva por título *Cultura xeral* -Vid. Fig. 67- e nela o autor transmítenos a *inxección* cultural que o personaxe principal recibe dende neno até que xa se converte nunha persoa maior e independente -en aparencia. Dende as primeiras ensinanzas que o neno recibe dende o berce -primeiras palabras- dunha maneira se cadra normal,

288 Véxase *Fritz the cat* de Robert Crumb.

289 Seguiremos a orde de aparición na revista.

proséguese coa ensinanza escolar onde, ademais das ensinanzas habituais, como lingua ou matemáticas, xa se mesturan elementos das asignaturas relixión e da franquista *Formación del Espíritu Nacional*, representada en frases como “movidors por la fuerza de la raza”e que supoñen os primeiros signos de manipulación sobre a personaxe, trasunto de toda unha sociedade e de xeracións criadas baixo o influxo do xugo franquista. Porén, o retrato do personaxe principal delata o descontento sobre ditas ensinanzas. Con xesto serio, o personaxe segue a súa evolución pola “doctrina” nacional, desta volta escoitando un sermón en latín na igrexa. A continuación pasamos a un cadriño onde o personaxe principal aparece sentado co seu pai para falar “de home a home”, co que xa entendemos que este acadou a madurez, polo que xa se lle poden infundir máis valores, axeitados desta volta á súa idade. Conta disto dá o seguinte cadriño onde, vestido de militar, realiza o saúdo fascista mentres de fondo se reproduce todo un discurso de corte franquista, sinalando así todo o ideario ditatorial que se inocula constantemente por medio dunha linguaxe fastuosa, recargada e excesiva, máis cercana á creación dunha nación mitolóxica que humana.

Este “imaxinario” franquista, cunha verbalidade que alonxa e aílla os receptores da realidade inmediata sería o que acaba por transformar totalmente ao personaxe -como xa mencionamos trasunto dunha sociedade-, que acepta o discurso franquista como auténtico e válido. Por se isto fose pouco, xa no derradeiro cadriño o protagonista permanece sentado fronte ao televisor, derradeiro instrumento manipulador que o estado, que transmite ao espectador todo aquilo que lle interesa, transformando á poboación en suxeitos pasivos, receptores dunha inmensa cantidade de información que, sen control, pode ser o maior dos instrumentos de manipulación.

En *Cultura xeral* reproducése e criticase todos os mecanismos de “control” e de submisión aos que se enfronta unha persoa. O primeiro control sería o paterno, que intenta transmitir o ideario caduco e represivo -véxase o cadriño onde o pai intenta dialogar co fillo e cando este lle pide “Podo fumar?” o pai responde agresivamente

“Non!!”- dunha xeración que tenta evitar o avance dunha mocidade que anxeia transformar o mundo, liberar e liberarse.

O segundo termo de control sería a educación, representado no colexio onde só se ensinan os valores nacional-catolicistas do goberno de Franco e a súa ríxida moral. O feito relixioso márcase de novo a través da igrexa, mentres que o castrense por medio do servizo militar obrigatorio. O resto do proceso, como xa foi visto, remátao a televisión, que realizaría o traballo de inoculación de valores, a diario até a fin dos días de cada persoa. Todos estes elementos sinalan o eixo vertebrador do GC que nas súas obras plasmaban abertamente unha crítica ao autoritarismo e todas as súas variantes, familiar, educativa, relixiosa, social e mediática²⁹⁰, buscando a ruptura e superación das mesmas por medio da dupla ruptura -estética e sociopolítica- que encarnaba a BD.

Na prancha *Lonxe, moi lonxe de eiqui*²⁹¹, a manipulación dos gobernos tamén está presente, mais desta volta por medio da representación do alzamento dun goberno, primeiramente erixido en salvador e que se transforma rapidamente en represor e manipulador. A prancha consta de oito cadriños incluído o encabezamento e distribuídas en catro ringleiras que presentarían dúas fases na súa narración. A primeira, que comprendería as dúas primeiras ringleiras, narraría a chegada da revolución e as promesas de liberdade que o novo xefe do estado lle promete ao pobo. Na segunda fase, que ocuparía as dúas ringleiras finais, obsérvase xa o carácter ditatorial do novo goberno, a manipulación que exerce, e as consecuencias de estar baixo este novo mandato: fame, exilio, progreso -no sentido pexorativo do mesmo- e medo. Dous son os aspectos que cómpre subliñar na prancha.

290 Por autoritarismo mediático entendemos a manipulación e dirixismo que dende os medios de comunicación -radio, prensa, televisión- se establecía, onde a censura e unha programación centrada na exaltación dos caducos valores franquistas impedían calquera opinión contraria ao establecido, nun claro exemplo de autoritarismo de estado auspiciado polo control dos medios de información.

291 O título completo sería *Lonxe, moi lonxe de eiqui (mais lonxe,mais) fai moitos anos...* que acurtamos a efectos prácticos e estéticos.

Un sería o aparente distanciamento do espazo e do tempo argumental, e outro a gran sintetización -que posibilita o convencionalismo da BD- da historia que Campos realiza.

Con respecto ao distanciamento do tempo e do espazo, o autor pretende realizar unha crítica ao franquismo, e á situación que el e as persoas que o rodean están a vivir, e para iso establece un paralelismo cuns feitos aparentemente distantes. Así o explicita no primeiro cadriño cando -a modo de título introdutorio- sinala: “Lonxe, moi lonxe de eiqui, (mais lonxe, mais) fai moitos anos...” Esta redundancia sobre a lonxania dos feitos adquire un ton irónico que provoca no lector a idea de que, aínda que se presenten feitos lonxanos, realmente está a suceder na porta da nosa casa. Así, a pesar que o ditador posúa unha simboloxía nazi -a esvástica- que nos levaría aos tempos da ditadura alemá, realmente se transmiten as semellanzas entre o réxime alemán -considerado máis cruento e sanguiniento que o español- e o da ditadura franquista- servindo así mesmo de dupla crítica para os dous réximes. Así pois, por medio desta exteriorización e distanciamento do feito ditatorial, conséguese transmitir dunha maneira efectiva o estado represivo e sanguiniento que tamén se esta a vivir na propia Galiza e no Estado Español, posto que na maioría das ocasións téndese a non ver obxectivamente a crueza do que está a suceder na propia terra, feito este que Campos subsana coa devandita exteriorización dos feitos.

O outro aspecto a subliñar, a sintetización da historia, ten a ver como xa foi sinalado, pola capacidade que o convencionalismo da BD posúe grazas á súa duplicidade de texto e imaxe, e mais tamén a outras características propias como o peche ou o uso dos globos e as onomatopeas, que logran “la contención de la materia argumental” e “acelera el tiempo de configuración y evolución de sus personajes”²⁹².

Desta maneira, o primeiro cadriño xa emprega un recurso sintetizador moi importante. No espazo reservado en gran parte das ocasións ao encabezamento ou título, Campos aprovéitao para poñernos, mediante un narrador omnisciente nunha

292 Muro Munilla, 2004: 41.

situación espacial -lonxe, moi lonxe- e temporal -fai moitos anos- abstracta, na liña dos contos clásicos²⁹³ coa conseguinte distanciación antes referida, servindo ademais de título introdutorio e conferíndolle á historia un comezo estruturador esencial por canto á captación do interese do espectador²⁹⁴. O seguinte cadriño, aínda na primeira ringleira ocúpao unha enorme onomatopea, elaborada en letra set, que di -Bumba!-²⁹⁵, referíndose a un gran estoupido. O globo que o contén presenta unha forma estrelada, que enfatizaría este estoupido. Baixo este globo, enchido con tramas para diferencialo do fondo do cadriño, obsérvase un cráter, producido pola propia onomatopea, o que remataría por remarcar que efectivamente se trataría dunha bomba. O significado final de dito estoupido vería dado pola frase que se atopa nun dos laterais e que menciona “¡Viva a revolución!, polo que xa saberíamos que estamos perante un proceso revolucionario de carácter violento, sendo todo isto sintetizado en apenas un cadriño. Desta maneira, do aspecto de “conto infantil” que semella ter a introdución -aspecto que infire un carácter totalmente ficcional á historia- vóltase á realidade da guerra, da violencia máis cercana a nós.

Os dous cadriños que conforman a segunda ringleira amosan a presenza do ditador que dende o seu púlpito arenga á poboación con palabras de carácter liberador: “Chegou a salvación. Non máis cadeas”. Mentres, ao fondo, a masa enfervorizada berra “¡Viva!”, sinalando así o apoio popular -como o que Hitler e mesmo Franco tiveran- que confía nas palabras do líder. Porén, cando no seguinte cadriño o líder enuncia que “Chegou a liberdade. Mañán é festa. ¡Non se traballa!”, este xa porta nan man un látego que indica que non está a propoñer cousas ao pobo, senón obrigándoo a acatar o seu mandato. A imaxe do látego establece desta maneira un xogo co texto enunciado, ao contraponerse o un co outro, aplicando así

293 Referímonos a encabezamentos do tipo “Érase unha vez”, Nun lugar lonxano” ou “Hai moito tempo”.

294 Así o recolle Muro Munilla: “El comienzo de un texto artístico (Hoek, 1982; del Lungo, 1933), tiende a ser altamente significativo, por cuanto ha de aportar las coordenadas básicas de constitución del mundo ficcional y movilizar en el receptor el interés por conocer más, por recibir más información, y ha de promover sus expectativas al respecto”.

295 Nesta ocasión faise unha mestura entre a clásica onomatopea *Boom*, procedente por fonosimbolismo do verbo inglés *To Boom* -estoupar- e pronunciada *Bum*, e a palabra bomba, a fin de darlle un sentido máis explícito á dita onomatopea.

mediante a imaxe o sentido oculto que teñen as bonitas verbas dos mandatarios.

Establécese aquí un punto de inflexión, posto que, despois da toma de poder e das promesas ofrecidas nas dúas primeiras ringleiras, as dúas seguintes ofrecen a verdadeira face do poder, e así o prefacia ironicamente o narrador: “Pero, xa se sabe, nunca chove a gusto de todos... uns queren unha cousa, outros outra, en fin que...”. Así observamos un pobo que reclama ter fame ante a negación do seu líder que os olla dende o seu pedestal mentres a televisión enxalza as grandezas do tiránico goberno, manipulando a realidade, unha realidade onde as execucións, o exilio ou o encerramento e masificación dos que “sofriron o progreso” son o verdadeiro día a día. Porén, no derradeiro cadriño, déixase unha pequena porta aberta á salvación e, canda menos a soportar a situación a que se enfronta moita da xente, e é o medo que os gobernantes lle teñen aos que pensan distinto deles: “Pero tiñan medo de algo. De moita xente”. Mentres o narrador pronuncia estas palabras podemos observar dous personaxes, un de maior idade e aspecto agresivo que no seu globo de pensamento leva a onomatopea -Bumba-, en significación a ser alguén afín ao réxime. Por outra banda o outro personaxe, mozo e bondadoso leva unha flor no pensamento, sendo pois unha persoa que busca a paz, a fin do réxime e unha nova vida, unha persoa, en definitiva a quen o propio réxime ten medo.

Conséguese desta maneira, sintetizar en apenas nove cadriños o ascenso ao poder dun tirano, as promesas do mesmo e a verdadeira cara deste, acompañada da represión e manipulación, deixando ao final unha esperanza na mocidade que busca un mundo mellor. Toda unha historia onde somos os lectores os que incorporamos toda a trama subxacente que existe na convención da BD e que a pesar do deslocamento no lugar e no tempo, se traslada facilmente aos anos finais da ditadura franquista, cando a prancha foi publicada.

N' *A comunicación* -Fig. 69- realízase unha dura crítica contra a especulación urbanística, un problema que, como é coñecido afectou enormemente ao desenvolvemento das cidades nos anos setenta, mais que sempre está lamentabelmente de actualidade.

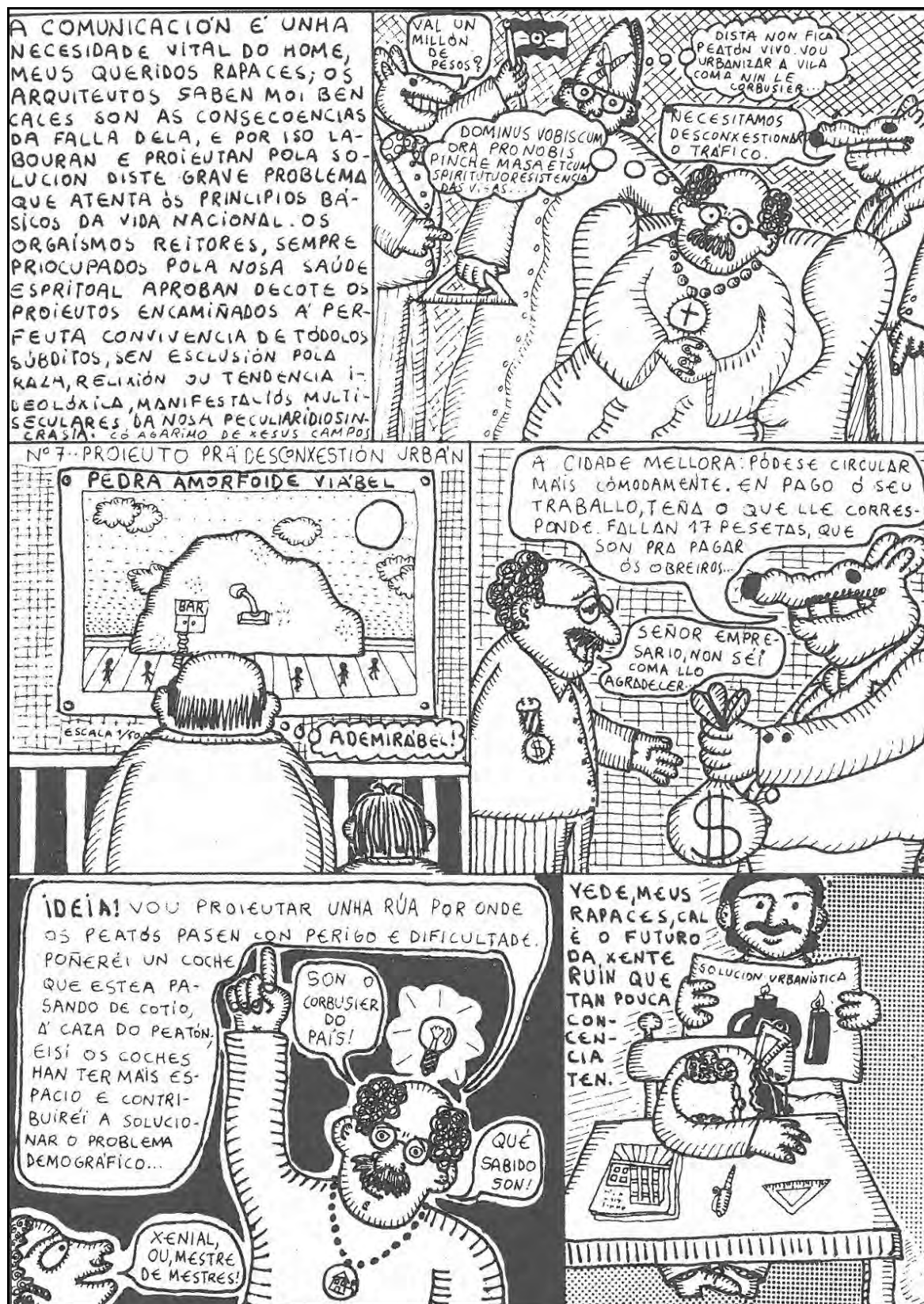


Fig. 69 Na prancha *Comunicación*, Xesús Campos desenvolve un durísimo ataque á especulación urbanística auspiciada polos gobernantes e empresarios. O derradeiro cadriño desenvolve a “xustiza pola man” rosaliana como única vía de freo desta corruptela.

A historia preséntase dunha maneira sinxela: o goberno local, representado por un alto xefe e o seu séquito, deciden elaborar un plan de desconxestión do tráfico consistente nunha “Pedra amorfoide viábel”. Unha vez rematado dito plan, o alto xefe ten unha outra idea para ir “á caza do peatón” e así solucionar o problema demográfico. Este plan finalmente vese truncado pola morte -asasinato- do alto xefe mentres elaboraba dito plan.

Porén, dentro desta sinxela historia, Xesús Campos desenvolve dous eixos dunha maneira particular que lle confiren á prancha unha visión singular: o narrador e os personaxes.

En canto ao narrador observamos primeiramente a súa aparición no primeiro cadriño, como un narrador heterodiexético, o cal diserta como se dun profesor que se dirixe aos seus alumnos se tratara. Así, dunha maneira irónica e aceda sinalará sobre a comunicación -no senso de contacto ou unión entre dous lugares:

A comunicación é unha necesidade vital do home, meus queridos rapaces; os arquitectos saben moi ben cales son as conseqüencias da falla dela, e por iso labouran e proieutan pola solución deste grave problema que atenta ós principios básicos da vida nacional. Os orgaismos reitores, sempre preocupados pola nosa saúde espritoal aproban decote os proieutos encamiñados á perfeuta convivencia de tódolos súbditos, sen exclusión pola raza, relixión ou tendencia ideolóxica, manifestaciós multiseculares da nosa peculiar idiosincrasia. Con agarimo de Xesús Campos.

O texto introdutorio, que ben asinado como Xesús Campos -marcando desta maneira a autoría tamén da prancha- presenta a través do narrador heterodiexético -e á vez autor real- o tema que vai continuar ao longo da prancha, servindo xa de introdución ao segundo cadriño, dende onde se dá paso aos personaxes e ao diálogo, que acompañarán a prancha até o derradeiro cadriño, onde se retoma o narrador. Mais, se no comezo tiñamos un narrador textual heterodiexético, no cadro final emprégase unha dupla narratividade, unha textual, onde menciona a modo de conclusión exemplar e de novo con estilo didáctico: “Vede meus rapaces, cal é o futuro da xente ruín que tan pouca conciencia ten”. A outra sería de carácter icónico

ao aparecer a quen entendemos como a representación do narrador, posto que porta un cartel que serviría como apoio do expresado na narración textual e que sinala como “solución urbanística” a imaxe dunha bomba e dun cartucho de dinamita. Créase pois unha ambivalencia entre o texto narrado -posto que a mimética e xestualidade do personaxe e a ausencia dun globo eliminan a posibilidade de que este estea a falar- de carácter heterodiexético, e a figura icónica que, ao estar inserida no plano detrás do personaxe que aparece morto, márcase como elemento diexético, xa non só como espectador, senón que existe a posibilidade de ter sido o autor do propio asasinato. E máis aínda, o personaxe, o cal garda moitas semellanzas co propio Xesús Campos²⁹⁶, podería ser unha representación do propio autor, co que este engadiría a súa implicación na necesidade dos feitos desenvolto, aportando verosimilitude á problemática de fondo, e realzando o final exemplar -e violento- que se desencadea. Porén, a xa exposta ambivalencia, deixa en mans do lector a resolución verdadeira da historia, grazas á convencionalidade que o medio da BD posúe. As posibilidades que se xeran no nivel do narrador, -narrador heterodiexético, narrador espectador, narrador personaxe e narrador icónico/real- fan que o lector asuma a problemática que se narra como algo cercano, onde o propio autor se dirixe directamente a nós e intenta modificar a nosa conduta, mais tamén dá unha perspectiva xeral da problemática, que se reflicte sobre todo na caracterización dos personaxes.

Nos personaxes atopamos dúas clases que marcan diferentes estratos da sociedade, e que veñen sinalados pola súa representación icónica. Así, os gobernantes serían representados como unha especie de gurús -mestre de mestres-, vestidos coma altos cargos eclesiásticos, casula e crucifixo incluídos, mentres que os empresarios son representados como ratas antropomórficas, cunha marcada liña *underground*,²⁹⁷ creando desta maneira unha polarización pexorativa dos entes que

296 O corte de pelo, ou o bigote eran característicos del naquela época.

297 Veñen marcados cuns trazos grotescos que provocan repulsa no lector, non como por exemplo en *Maus* (Art Spiegelman, 1980-1991), onde os trazos amábeis provocaban a empatía do lector cos mesmos.

dominan a sociedade: gobernantes, relixiosos e empresarios. Todos eles aparecen como seres avarentos que só pensan en conseguir cartos. A maior das críticas levaríaa o propio gobernante relixioso, que autoproclamándose o “corbusier²⁹⁸ do país” nun arranque ególatra, pretende idear unha rúa onde “os peatóns pasen con perigo e dificultade”, provocando así a “caza do peatón” e solucionando de vez o “problema demográfico”. Ante este hiperbólico despropósito asasino e con tan “pouca conciencia” o resultado que o personaxe obtivo foi a do seu propio asasinato cun dos cartabóns cos que trazaba no mapa o seu maléfico plan. Un remate xusticeiro e irónico pola maneira na que se desenvolveu que aumenta, se cadra máis o final exemplarizante da prancha.

Na prancha, *A máquina do tempo*, o xénero da mesma oríentase cara á ficción científica como ben se descifra do título proposto, sacado da novela de H.G Wells, *The time machine* (1895), e da que se inspirou o autor para esta obra ao igual que boa parte dos autores, tanto de narrativa de BD ou cine, que se adentraron na temática das viaxes no tempo²⁹⁹. No caso de Xesús Campos non é a primeira vez que se achegou á ficción científica posto que xa abordara temáticas tamén moi recorrentes neste xénero como a xa vista na prancha *O home invisíbel* -Vid. 57.

Se ben, xa no cómic americano xa se desenvolveran obras de grande éxito nas que os seus protagonistas viaxaban ao futuro, como *Buck Rogers* (1928) de Philip Nowlan e Dick Calkins e onde o seu protagonista, que dá nome á serie, viaxa no tempo até o século XXV. Porén, non temos que irnos até a industria norteamericana para atopar unha BD adicada ás viaxes no tempo. No proxecto que en paralelo -no tempo- estaban a realizar RP e XM, que daría en ser o primeiro álbum³⁰⁰ de BDG, *2 viaxes* (1975), a viaxe no tempo tamén estaría presente, así como no posterior álbum en solitario de XM *Ratas* (1977).

Na prancha de Xesús Campos atopámonos como xa no primeiro cadriño faise un

298 Le Corbusier foi un dos máximos expoñentes na arquitectura do século XX, o que resalta a egolatría nas palabras do personaxe ao erixirse no “Corbusier” galego.

299 Tamén tomamos en conta outras obras de temática semellante como a coetánea de Wells, *A Connecticut yankee in King Arthur's court* (1889), de Mark Twain.

300 Vid. 2.4



Fig. 70 N'A máquina do tempo o emprego do xénero da ficción científica e das viaxes no tempo, tanto ao pasado como cara a futuros distópicos enfatiza e alerta sobre os perigos aos que se enfrenta as presentes xeracións se non se actúa por mellorar o estado de cousas.

resumo do que vai ser a historia:

Houbo un home, fai ben pouco, que conqueiru viaxar ó traveso do tempo nunha máquina da súa invención. Chamábase Rabundio Vilela e morreu pendurado dun albre por vontade propia. Rabundio Vilela xa dende rapaz diu mostras dun inxenio e dunha inventiva sorprendentes. Eisí chegou a facer o que fixo.

Sabemos polo tanto, xa dende o comezo quen é o protagonista, cal vai ser o percorrer da historia e como vai ser o trágico final do mesmo. Desta maneira o lector parte dunha base previa na que xa se libera de certa información narrativa e a súa percepción, seguindo en certa maneira o efecto de distanciamento³⁰¹ que Bertold Brecht empregaba nas súas obras de teatro, deixando espazo ao lector para avaliar o porque dos acontecementos e obxectivizar a visión actual da nosa realidade perante a amosada na obra ficcional.

Desta maneira, o personaxe principal, Rabundio, viaxa primeiramente por medio da súa máquina até o levantamento irmandiño, onde observa como a xente do pobo se levanta contra os señores feudais reclamando³⁰² liberdade para o pobo oprimido. A isto, o señor feudal, representado como un rei de dúas cabezas responde taxativamente “Nonca!”. Ante isto Rabundio, dá en pensar “Non pasa o tempo pra nos...talmentes coma hoxe”. Despois de ver esta situación, Rabundio volta subir á máquina, desta volta para dirixirse cara ao futuro, chegando até o ano 2.478, onde, entre formas estrañas e futuristas, atópase unha nave futurista cun cartel no exterior que pon, “Galego na escola”, dando a entender que centos de anos despois, a situación de Galiza segue a ser a mesma, e que o pobo ten que seguir a reclamar os seus dereitos perante os que gobernan, que seguen a ser os mesmos.

A fin, xa coñecida de antemán, non pode ser máis trágica e case apocalíptica:

301 Dentro das técnicas de “distanciamento” ou “extrañamento” que empregaba o autor alemán, estaba a de amosar carteis anticipatorios, proporcionando aos asistentes a información do que ía pasar, priorizando desta maneira a reflexión crítica sobre o que está a suceder.

302 Nunha transgresión temporal con retruque humorístico por medio de pancartas onde, por exemplo, se pode ver “Andrade go home”, moi na liña das que se portaban nas manifestacións contra a guerra do Vietnam.

Rabundio aforcouse porque eisi o quixo. Ninguén do pobo soupo que fora o que fixo ó Rabundio suicidarse. Inda que oxe a máquina do tempo sigue servindo coma espantallo na leira do Rabundio. Os paxaros métese na máquina e disque cada día andan menos pola aldea.

Rabundio derrúmbase desolado perante a visión cíclica da historia de Galiza, no sentido máis negativo da mesma -dado a incapacidade do pobo galego de solucionar os seus problemas cos gobernantes- e o carácter miserento destes que, perpetuándose eternamente continúan a asoballar a cultura e as xentes do país. Esta visión intemporal e cíclica da historia galega entróncase cos versos de Xosé María Díaz Castro, “Un paso adiante e outro atrás Galiza”³⁰³ onde todo avanza queda inmediatamente asulagado por un retroceso que nos detén nun estatismo cósmico, nun burato negro no que non se ve a luz. Isto no referente á colectividade do país reflectida na alma desta prancha. Por canto á solución individual de Rabundio do aforcamento, podemos entroncala coa frase de Castelao “En Galiza non se pide nada, emígrase”³⁰⁴ onde reflicte desesperanza que acaba por acadar os ideais dos galegos, que antes de ver a súa terra -e a eles mesmos- esmorecer, deciden evadirse, marchar lonxe da terra. No caso de Rabundio a decisión é máis dura aínda, decide quitarse a vida ante a imposibilidade de cambio, dun futuro mellor. É o resultado da desesperación dun inmovilismo histórico, como se dunha traxedia clásica envolvente se tratase.

Non é de estrañar que Xesús Campos -ao igual que RP, XM ou resto de membros do GC- abafados pola xa *longa noite de pedra*, e polos visos de continuísmo que no estado ditatorial se pretendía establecer, ollasen con certo pesimismo o futuro de Galiza, acostumados xa a que tras unha percepción de esperanza -como a pronta morte de Franco- chegue unha nova decepción -o relevo por parte doutra autoridade franquista.

Ao carón desta visión desesperanzadora presentada por medio do suicidio do protagonista -a autocondea da Galiza- cómpre sinalar o silencio no que caen os logros que moitos galegos conseguen e que ignorados polo pobo, caen no

303 Díaz Castro, X.M.: *Nimbos* (1961), Galaxia: Vigo, p.32.

304 *Album Nós* (1931) (ed. 2006) s/p, lámina 32.

esquecemento. Á fin de Rabundio leva consigo o abandono e desamparo da máquina do tempo -un prodixio inimaxinábel de técnica e enxeño. Ninguén se pregunta o que será nin para que servirá. O maior logro da técnica ficará como espantallo para que os paxaros pousen nel e viaxen a través do tempo, mentres os galegos seguen a cumprir coa monotonía das súas vidas.

Tamén cunha visión da dura realidade -como non podía ser doutra maneira baixo un réxime ditatorial- e onde tampouco semella existir trazos de esperanza, Campos elabora a prancha *O medo*, nunha feroz denuncia contra os modos represivos da ditadura española -aínda que, como logo se verá, extrapólarao ao resto de ditaduras. En cada un dos sete cadriños que compoñen a BD, enúncianse os elementos que conforman a ditadura e o seu medo, así como a represión que o crea.

No primeiro cadriño créase unha estampa asolagante onde condensa dúcias de persoas que se amorean sen orde nen sentido, pisándose os uns aos outros ao tentar fuxir polo medo que senten. Así, sinálase ao pé do cadriño: “A xente fuxe porque ten medo”.

Á dereita deste cadriño aparecen parte dos causantes deste medo, un home ben vestido -indicativo da súa posición elevada na sociedade- aparece flanqueado por tres homes que portan escopetas. Enriba indícase: “O medo enxendra o medo. O fusile, ás veces, a forza dos cobardos”.

Desta maneira Campos sinala directamente aos enxendrades do medo, aliados ro réxime que baixo a defensa das súas armas atacan a todo o que sexa contrario ao mesmo. Para incrementar este efecto de medo que producen os “cobardos”, Campos realiza unha transgresión no convencionalismo da BD e lle proporciona aos cadriños -en principio reflicten espazos e tempos distintos- un *continuum* espazo-temporal que os enlaza. Isto pode observarse en tres das figuras do cadriño dereito, que están a observar de modo ameazante ás persoas que intentan fuxir no primeiro cadriño. Así mesmo, podemos deducir que o caos formado no primeiro cadriño provén da visión das persoas armadas no cadro contiguo.

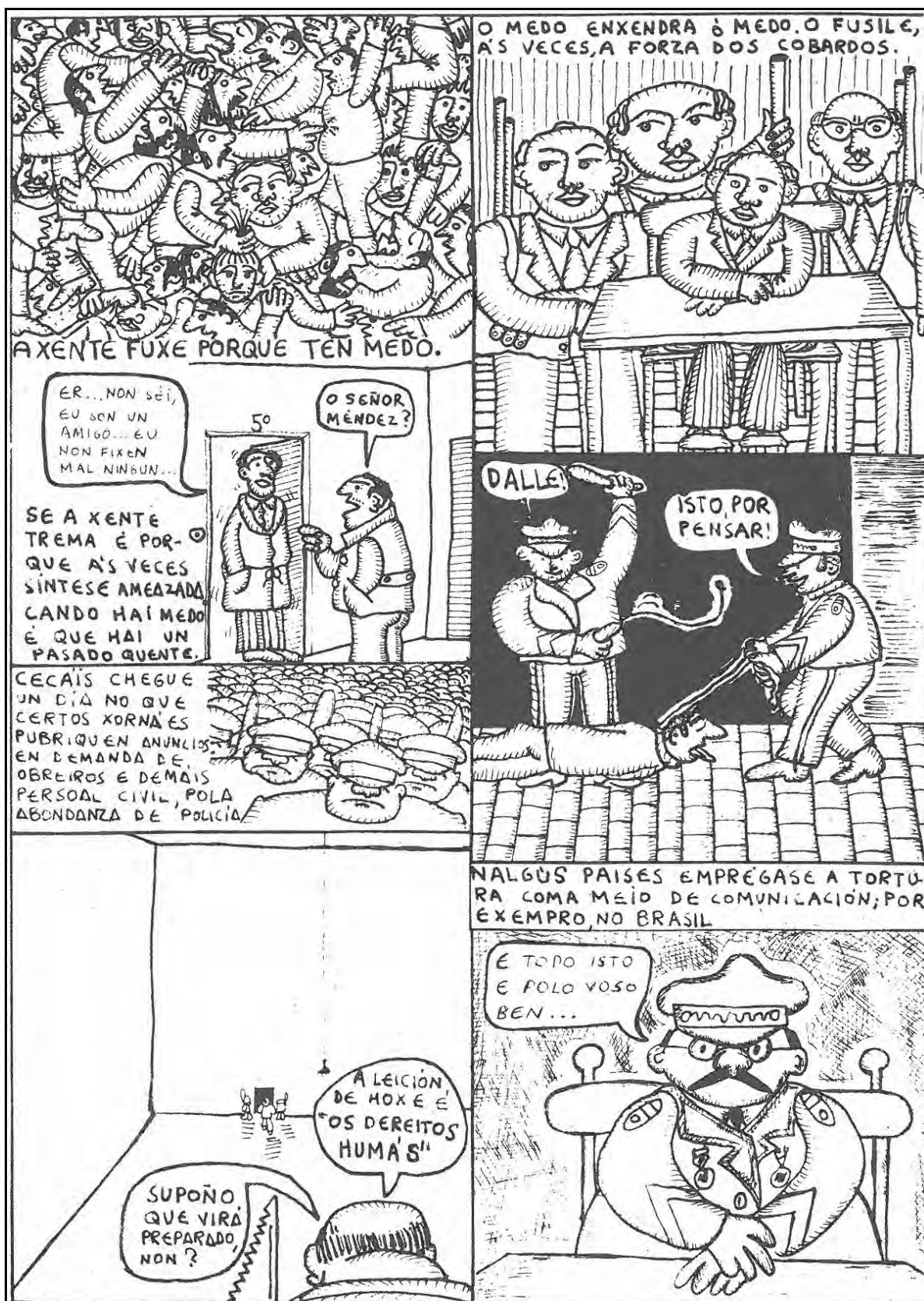


Fig. 71 N'º medo, Campos disecciona os instrumentos de terror empregados polos estados ditatoriais para acabar con calquera intento de oposición ao mesmo. A alusión ás ditaduras latinoamericanas, as máis cruentas neste eido estende os lazos do medo ás dúas bandas do atlántico.

Unha vez exposta a bipolaridade de represaliados-represores, continúaase enumerando as situacións que provocan este temor. Unha delas sería a “visita” das brigadas político-sociais. Así, un home de aspecto ameazante preguntalle a outro na porta da súa casa: “o señor Méndez?”. Este, tremendo di ser un amigo del e que non fixo “mal ningún”. Esta reacción de medo e autoprotección -enténdese que o home realmente é o señor Méndez e está a mentir- explícaa en base a “cando hai medo é que hai un pasado quente”. Este “pasado quente” reflíctese no seguinte cadro, mediante unha imaxe onde dous policíaas enforcan e mallan nunha persoa -podería ser o propio Méndez no pasado- polo feito de “pensar”.

O exilio sería outro dos puntos que trata, sinalando ironicamente que “cecais chegue un día no que certos xornaes publiquen anuncios en demanda de obreiros e demais persoal civil, pola abundanza de exilio”. Non quere esquecer o autor, polo tanto, que a marcha forzada do propio país é un método máis de tortura e de silenciar no interior calquera voz disidente.

Significativo é o seguinte cadriño, onde se pasa de escenas inzadas de xente, ocupando todo o marco do mesmo, a unha escena cun cuarto practicamente baleiro, e de proporcións xigantescas, onde podemos observar unha persoa acompañada de dous gardas entrando pola porta.

A perspectiva tomada dende o fondo do cuarto e dende certa altura fai que vexamos claramente as enormes dimensións de dito cuarto, ficando polo tanto a personaxe, reducida ao mínimo no noso campo de visión. No medio da sala aparece pendurada unha longa lámpada que chega practicamente até abaixo. O que semella que se nos está ensinando é unha sala de torturas, as cales se presentaban cun aspecto atemorizador: eran espazos amplos -dependendo dos recursos dos torturadores- baleiros -provocando ademais a maior sonoridade dos berros para que os escoitasen o resto de detidos- e escuros que contaban apenas cunha soa lámpada -empregada para cegar e queimar os ollos en ocasións. Dentro deste plano xeral temos en primeiro plano, de costas, a unha persoa que agarda polo reo, ao que lle di: “Supoño que virá preparado, non?” “A leición de hoxe *os dereitos humás*”. A frase, inzada dun ton cruelmente sarcástico, que era o que empregaban

habitualmente os torturadores ten como apoio gráfico un artiluxio conectado a unha toma de corrente coa que se facía a chamada “picana eléctrica”³⁰⁵, o que xa nos saca de calquera dúbida do que é que vai acontecer.

Estas torturas sinálanse explicitamente no derradeiro cadriño onde menciona: “Nalgúns países empregase a tortura coma meio de comunicación, por exemplo no Brasil”. Nesta altura, o autor non só realiza unha crítica á ditadura española, senón que, consciente dos horrores que se estaban a cometer nas ditaduras latinoamericanas³⁰⁶ estende a súa prancha á liberación de todos os países oprimidos baixo o xugo ditatorial.

Xesús Campos reflicte, alonxándose en parte do humor acedo que caracteriza a maioría das súas pranchas e a través do coñecemento profundo do funcionamento dos estados ditatoriais, como o medo é a arma máis poderosa para garantir a supervivencia de ditas ditaduras: os fusís -que encarnan os fusilamentos-, as ameazas, as palizas, o exilio e a tortura son o cruento modo de conquistar as súas fins. E unha vez mais, a BD serve de altofalante de denuncia das inxustizas que sacudían estes inicios dos anos 70, tocando, en palabras de Isaac Díaz Pardo: “o fondo da conciencia humana, cubrindo cun sorriso o perfil máis dramático do home”³⁰⁷.

Na derradeira das pranchas de *Chichi Campos, Opiniós* -Fig. 72-, elabórase unha crítica máis á ditadura, desta volta dunha maneira mais irónica e onde se satiriza sobre o baleiro do pensamento fascista-franquista.

Na prancha, composta de cinco cadriños máis o encabezamento preséntase un primeiro plano dunha figura prototípica de ultradreitista: unha persoa entrada en anos, con bigode e cara de aspecto rudo e loce un emblema nazi na lapela.

305 Unha tortura consistente en aplicar descargas eléctricas en distintas partes do corpo e que foi sobre todo moi empregado nas ditaduras latinoamericanas -naquel ano de 1973 até quince países estaban baixo ditaduras.

306 En concreto a do Brasil (1964/1985) estaba naquela altura a empregar un nivel de represión e tortura moi elevado, sendo denominados como “Os anos de chumbo”.

307 Díaz Pardo, I. (1993: 30)



Fig. 72 *Opiniós*

Os cadriños preséntanos a figura en diversos momentos, como se desprende polas distintas vestimentas que porta, mais en todas aparece un globo de pensamento que inclúen unicamente tres puntos suspensivos.

Campos está redundando na idea de que o personaxe principal esta a pasar todo o día pensando en algo que, ou ben non nolo quere amosar ou ben son pensamentos baleiros -o que nos levaría a pensar na limitación intelectual do personaxe. O derradeiro cadriño destapa a incerteza do pensamento cando o personaxe, xa vestido de uniforme e brazo en alto -o que nos remite a que esta a dar unha arenga fascista- emite como discurso un enorme muxido -MU!- e mais outros sons animais como -Oinc!-, -Guau!- ou ruídos de raíba como -Grrr..

Así pois quedaría reflectido que todo o ideario fascista carece de sentido comparándoo con sons que os animalizan, alonxándoos do carácter humano baseado na intelixencia.

3.4.3 O segundo número d'*A Cova das Choias*.

Aínda que, como xa foi comentado no punto 3.4.1, estaba planificada a saída dun segundo número da revista, para o que existía a vontade do editor, Carlos Xohan, os medios, a editorial -*Roi Xordo*- e o material feito polos autores; esta segunda revista nunca vería a luz. Entre as razóns da non publicación, as cales non están de todo clarificadas³⁰⁸ seguimos a Xosé Díaz³⁰⁹ cando comenta que o máis probábel -e do que vén a recordar-, foi a falla de cartos da xente de Xenevra -en referencia á editorial. De feito, este selo editorial deixaría tamén pouco despois as publicacións literarias, ficando practicamente 1973 como o seu ano de publicacións³¹⁰.

Desta maneira, podemos concluír que o motivo económico e/ou a non continuidade da editorial de Xenevra estaría principalmente detrás da non saída

308 O tema editorial era levado entre Xesús Campos e Carlos Xohán, hoxe finados.

309 EP,1 xullo 2014.

310 Aínda que a duración temporal de dita editorial non foi moi extensa, a relevancia das publicacións feitas dende Xenevra faina imprescindible na historia da nosa literatura e na BDG.

deste número. E dicimos principalmente posto que tamén hai que constatar o receo creado pola editorial ao desbotar unilateralmente o traballo de Luís Esperante, o que provocou certo malestar no grupo, e o apoio deste ao autor³¹¹, feito que puido rebaixar as interlocucións entre autores e editores deixando, así, ficar na gabeta o proxecto.

Aínda que a revista non chegou a saír publicada, si que se conta con parte do material que estaba disposto para esta segunda revista³¹², recuperado por Anxo Rabuñal para a exposición celebrada na Fundación Luís Seoane no ano 2005 baixo o título *O lado da sombra. Sedición gráfica, iniciativas raras, ignoradas o descatalogadas entre 1971-1989* e do que se publicaría un catálogo³¹³ ese mesmo ano, e onde se recollen este e outros traballos do GC.

En concreto o material recuperado consta de cinco pranchas de Xosé Díaz, dúas delas serían versións das pranchas *Ollos* e *Verbas*, e onde, como xa se mencionou a respecto deste último collage, a prancha en cores verase substituída por unha debuxada en branco e negro, perdendo gran parte da súa forza visual. Por canto ao sentido das mesmas, se en *Verbas* xa foi tamén sinalado a súa maior carga abertamente política no caso de *Ollos*, o contido da mensaxe do mesmo non variaría.

Das tres pranchas restantes podemos observar dúas nas que a crítica á falta de liberdade de expresión son o tema central, e conformaríase esta crítica dunha maneira directa, por medio de personaxes máis “humanizados” -frente á conceptualización dos seres que noutras pranchas realiza Xosé Díaz- que afrontan situacións que entraría dentro da “esfera do real”, é dicir con escenarios, situacións e personaxes que se poden adscribir facilmente ao mundo que nos rodea, aínda que dentro do ficcional.

311 Dous debuxos de *Chichi* Campos, outros dous de Rosendo Díaz e outro do propio Luís Caparrós -en propiedade deste último- ironizando sobre o asunto, así o demostraría .

312 Este feito ofrécenos a idea de que as obras que xa solicitaba o editor en novembro de 1973, nunca foran enviadas, polo que a teoría do malestar coa editorial podería cobrar máis forza.

313 Rabuñal, Anxo (Coord.) (2005). *O lado da sombra. Sedición gráfica, iniciativas raras, ignoradas o descatalogadas entre 1971-1989*. A Coruña: Fundación Luís Seoane.

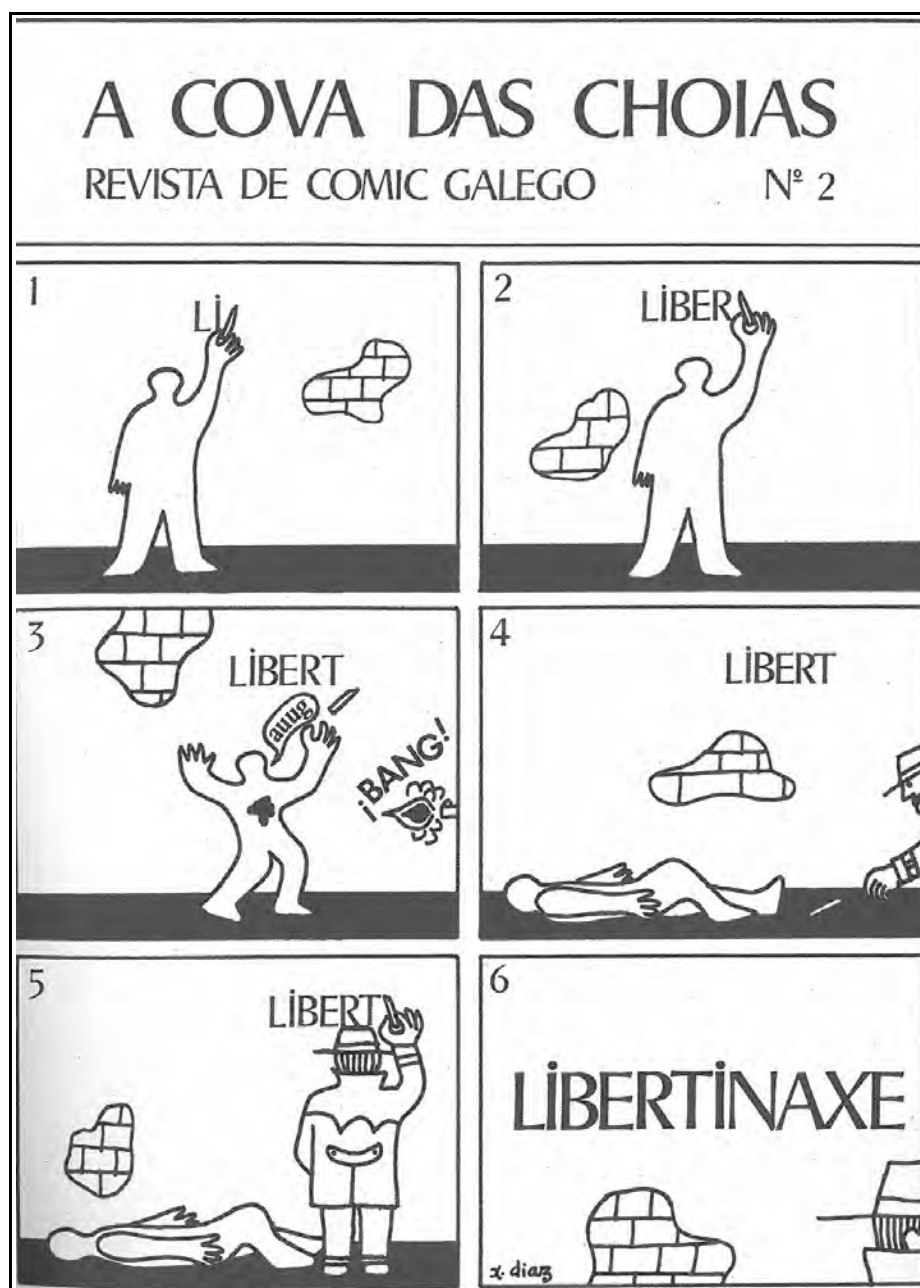


Fig. 73 *Libertinaxe*

No caso de *Libertinaxe* -Fig. 73 -, elaborárase unha aceda crítica sobre a falta da liberdade de expresión, representada por medio da censura e a manipulación. Na prancha preséntasenos a un home que na parede está a escribir “LÌBERT”, no que se dá por suposto será a palabra LIBERTADE, nese instante unha outra persoa -con gabardina e sombreiro, que nos remite á brigada político-social- dispara contra el, rematando el a palabra escrita na parede, mais como LIBERTINAXE. Desta

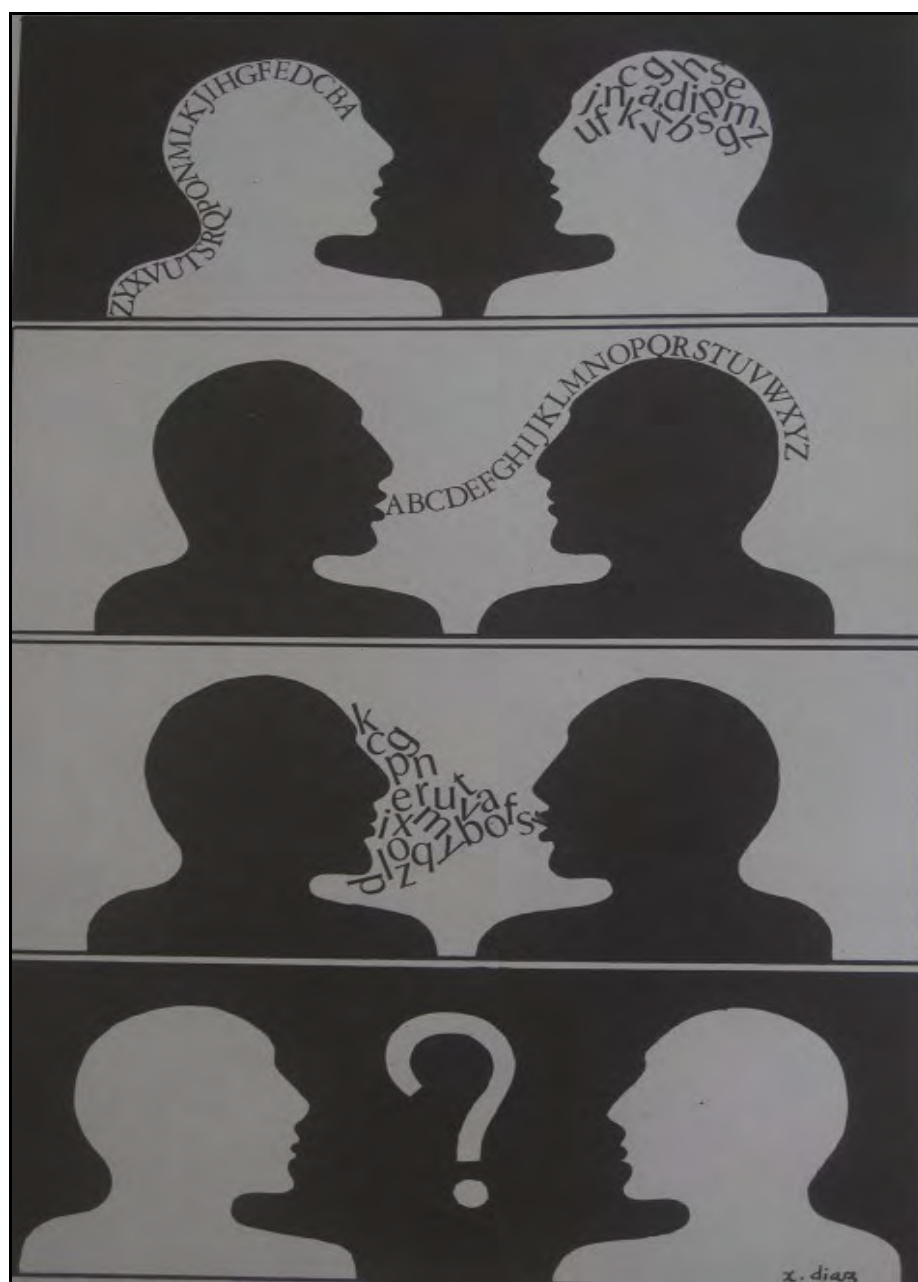
maneira poderíamos observar a morte da liberdade de expresión encarnada no proceso de escribir pola liberdade na parede, a censura de dita palabra e a substitución -manipulación- por outra na que se ataca ao feito de expresarse libremente como a actitude fóra da lei, irrespectuosa e que atenta contra as persoas que a palabra libertinaxe designa.

Pola outra banda, na prancha *Información*, -Fig. 74- Díaz contrapón o que na televisión se está a dicir, “Todo vai ben”, “Estamos mellor ca nunca”, co que o personaxe pensa -é dicir o que o autor cualifica como o verdadeiro-, “emigración... paro... obreiros mortos...” .



Fig. 74 *Información* de Xosé Díaz.

Noutro eixo moveríase a prancha *Comunicación* -Fig.75- onde dunha maneira máis simbólica achegaríase máis á vertente pictórica e vangardista do autor, reflectindo as claves do pensamento e da comunicación humana.



307

Así, observaríamos o contorno de dúas figuras humanas iguais, sen ningunha diferenza exterior. No interior, porén, unha presentará o abecedario -as ideas, o pensamento- perfectamente estruturado. A outra figura, pola contra, presenta unha amálgama desordeada. Cando a primeira se comunica, as letras -ideas, razóns, valoracións- distribúense perfectamente pola figura contraria o que nos dá a idea dunha explicación concisa, clara. Pola contra cando a outra figura expulsa a amálgama interior, as letras, como cuspe chocan violentamente contra a primeira figura, creándose un interrogante final sobre o sucedido. Teríamos así pois unha aportación simbólica sobre as ideas e a súa expresión. As ideas xustas e equilibradas que proceden dun equilibrio interior, son transmitidas da mesma maneira. As ideas inxustas ou sen razoamento ou sentido expresaríanse abruptamente, coma cuspe ou berro, sen adquirir ningún sentido.

3.5 A fin do GC.

O proxecto do GC tería finalmente unha vida curta se atendemos ao tempo no que os compoñentes estiveron a crear como conxunto. Se a creación formal do GC se remonta ao verán de 1972, podemos considerar o inverno do ano seguinte como os derradeiros momentos de creación colectiva³¹⁴, no sentido de se coordinaren para a elaboración dun material conxunto para a súa publicación -*A Cova das Choias* e a exposición d'*O Galo* en novembro 1973. Porén, a súa actividade non remataría aquí. Primeiramente, porque como colectivo, a exposición itinerante que partiu de compostela en nadal do 73, levaría o nome do GC por toda Galiza até mediados de 1975. Súmese a isto que, tres dos integrantes do GC participarían conxuntamente na mesa redonda que con motivo da exposición de homenaxe a Castelao se celebrou na Coruña o 1 de marzo de 1975, organizada pola asociación *O Facho*³¹⁵, co que nesa altura o espírito do GC aínda estaba vivo.

314 Non nos referimos ao feito de elaborar as pranchas xuntos, nun mesmo lugar e tempo, como pasou nos inicios, no verán do 72.

315Vid. 3.3.4.3

Porén, dito espírito, aínda que vivo, estaría ferido. Aparte dalgunha colaboración para revistas como *Ruedo ibérico* ou incluso en revistas parroquiais como a de Outeiro de San Cosme -Sésamo-Culleredo-, no ano 1974, Rosendo Díaz *Roxo*, e o seu irmán Xosé Díaz deixarían xa nestas datas a creación da BD para centrarse nos seus propios proxectos laborais e familiares. Por outra banda, Luís Esperante, que ese ano publicaría unha serie de tiras no xornal *El ideal gallego*³¹⁶ marcharía ao ano seguinte á Valladolid, desmarcándose tamén do GC e da creación de BD.

Xosé Luís Axeitos e Xavier Seoane sinalarían ao respecto:

O Grupo, antes de desaparecer, tivo outros proxectos, entre eles publicar romances de cego e tebeos, mais, como tantos proxectos e ilusións de imposíbel realización na breve aínda que penosa e frustrante historia do noso cómic, non chegaron a realizarse. (1993: 8)

Desta maneira sinalaríase con resignación a non cristalización dun importante proxecto como era o GC, remarcando a “frustración” que a involución que sufriu o movemento da BD en Galiza nos seus primeiros anos de vida semellaba poñer en punto morto dita arte, posibelmente marcando unha certa analoxía coas evolucións e involucións que -por exemplo- no caso da nosa literatura temos sufrido ao longo dos séculos.

Xa desaparecido o grupo, ficaría polo tanto só Xesús *Chichi* Campos, a continuar a súa actividade artística nos anos oitenta orientándoa cara ao humor gráfico e dentro do formato por excelencia deses anos, o *fanzine*³¹⁷. Así, publicacións emblemáticas deses anos como *Can sen dono*, *Valium Diez*, *La Naval*, *Man Común* ou incluso na revista *Cousas*, editada dende Sargadelos, acollerían os traballos sarcásticos, acedos e irónicos do autor coruñés. Nos derradeiros anos da súa vida alternaría o humorismo gráfico co labor de guionista e realizador televisivo, até que, en 1991, a morte acaeuille prematuramente. Para entón, xa o GC era só unha lembranza dun xérmolo artístico que, non en balde fixera posíbel a continuación desta novena arte nas décadas posteriores.

316 Vid. 4.2.3.1.1

317 Como síntese do seu pensamento *underground* e pola mordacidade e atrevemento dos seus debuxos e da fonda crítica social que impregnaba cada imaxe, Campos nunca publicaría en xornais de gran tiraxe.

*Debaixo desta máscara hai máis que carne e ósos:
debaixo desta máscara hai unha idea...
e as ideas son a proba de balas.
Alan Moore. V de Vendetta.*

4. A BDG e os medios de comunicación.

Aínda que, tal e como vimos, o inicio da conformación dunha BDG vén dada esencialmente por medio de exposicións de pranchas orixinais, na edición de revistas por medio do apoio de entidades culturais ou mesmo por medio da autoedición de álbumes, a máis importante produción -canda menos por cuantitativa- viría dende distintos medios de comunicación -xornais e revistas sobre todo- consolidando finalmente a BDG no noso país. Como poderemos observar, o formato e a casuística das obras difire bastante na maioría dos casos do que acabamos de ver, respondendo isto a unhas claves que teñen a súa orixe da propia BD, e que de vez, teñen a súa orixe nos propios medios de comunicación. Convén polo tanto, primeiramente facer un pertinente achegamento ás orixes americanas da BD -o cómic-, para entender -e contrastar- a produción galega de BD por esta canle de difusión.

4.1 Orixes da BD nos medios de comunicación.

A orixe da BD -ou cómic- vén de maneira indisolúbel aparelada aos medios de comunicación, feito este que, se ben popularizou o medio, tamén levou por contrapartida o feito de estar sometido ao ditame editorial e pertencer ao que pexorativamente se coñece como “medios de comunicación de masas”, o que categorizou subculturalmente -non sería o único motivo- á futura arte que aínda

tardaría tempo en se consolidar como tal.

Esta orixe, pois, imos tela en conta segundo os dous aspectos básicos que caracterizanron o xurdimento desta arte fronte ás experiencias anteriores, onde, dende os xornais satíricos e caricaturescos de mediados e finais do século XIX se estaban a realizar tiras cunha estética formal moi semellante ao da futura BD. A diferenza viría marcada polo emprego non só da secuencialidade, requisito imprescindíbel, senón pola aparición do *globo* -ou *balloon*- onde se encadra a expresión da personaxe -non nos referimos, pois, aos *carteliños* -ou *cartuchos*-, xa empregados anteriormente para enmarcar o texto. Esta aparición daríase pois no xornal *New York Journal*, coa tira de Richard Felton Outcault *Yellow Kid*, o 25 de outubro de 1896. Previamente, Outcault realizara a mesma tira -sen o *balloon*- para o *New York World* de Joseph Pulitzer, que seguiría empregando, con outro título e autor -despois dunha sentenza xudicial sobre os dereitos desta tira- a mesma figura que a agora recreada no suplemento do *Journal* de William Randolph Hearst. Estas actitudes de enfrontamento entre os xornais -e os seus donos- representados nas hostilidades polos dereitos da obra de Outcault, sinalan, por unha parte, -positiva- a boa acollida da tira cómica, e por outra banda -negativa- o sensacionalismo ao que se verían abocado os xornais en busca de lectores e que, marcaría o concepto que sobre esta incipiente -aínda non considerada tal- arte se asentaría, tal e como explica magnificamente Javier Coma:

El sensacionalismo del *Wold* y del *Journal*, su trayectoria política a favor de las masas económicamente poco afortunadas, y sus consiguientes tendencias sociales (de las que participaban, como es lógico, sus cómics) entrañaban el rechazo por la *high society* neoyorquina, que prefería el *Herald* de Bennett paralelamente a su aceptación de *Life* y a su repudio de *Puck* y *Jugde*. A resultas del escaso placer proporcionado a este sector por *The yellow kid* (y por su doble versión *Hogan's Alley*), debía acuñarse la expresión peyorativa «periodismo amarillo» para bautizar el diario de Pullitzer y, sobre todo, el de Hearst. (1979: 11)

As obras de Outcault atopábanse inseridas nos suplementos dominicais que, a toda cor, ofrecían varias páxinas de humor gráfico, seguindo o ronsel das

publicacións que na Europa se estaban a realizar dende anos atrás. Dez anos despois destes sucesos, as tiras cómicas daban o salto dende o suplemento dominical até as tiraxes diarias, formando así o que sería o *daily strip*, que se podería caracterizar por aparecer nunha páxina xunto a outras tiras cómicas, encrucillados, pasatempos, etc... ou ben presentar unha narratividade completa, ben sexa por ser unha tira cómica autoconclusiva, ben por constituír unha serie de aventuras onde a tira anterior ten a súa continuación no xornal do día seguinte, podendo, incluso agruparse varias nunha páxina. Con isto, e da mestura de diversos formatos a variedade acadada polas tiras deseñadas na prensa púidose obter até cinco modalidades distintas, tal e como sinala Román Gubern (1974: 42):

1. Las series que aparecen unicamente en el ejemplar del domingo.
2. Las series que aparecen todos los días de la semana (salvo el domingo), en blanco y negro. No es infrecuente que su éxito acabe por valerles su incorporación a las páginas en color dominicales.
3. Las series que aparecen cada día de la semana, en blanco y negro, y cuyo episodio del sábado se continúa en la página en color del domingo. Esta fórmula no era satisfactoria para el público que se abstenía de comprar el diario del domingo, por lo que fue abandonada, y para superar este problema se idearon dos soluciones:
4. Las series cotidianas y en blanco y negro en las cuales el episodio del sábado es continuado por el del lunes, mientras los episodios dominicales en color continúan independientemente otra historia, de domingo a domingo.
5. Los «cómic sincronizados» fórmula mixta y virtuosa creada por el «Chicago Tribune», en la cual la serie se continúa (incluído el domingo), pero con tal habilidad que puede ser leída, sin lagunas ni merma de comprensión, tanto por los lectores que no compran el ejemplar dominical como por los que únicamente compran los ejemplares dominicales (ejemplo: «Little Orphan Annie»).

A variedade de formatos e de historias levou a un crecente éxito das *cómic strip*, que cada vez irían aumentando en número o que conlevaría que cada vez, o espazo destinado a cada unha das tiras deseñadas sería cada vez menor, comportando unha problemática autorial e artística moi grande aos autores, que terían que producir en función do espazo e da periodicidade imposta polos editores. Aínda que, xa coa

aparición do *comic book* dita carga estética, espacial e autorial, podería esvaeceirse, a industria editorial, como negocio disposto para a obtención de beneficios, unido ao *establishment* norteamericano e os *syndicates*, impuxeron unha necesidade de transmitir os valores norteamericanos dentro e fóra do país, así como de alentar os combatentes que participaban na Segunda Guerra Mundial. Todos estes “atrancos” levarían á industria estadounidense -a máis extendida e potente grazas a poderosa maquinaria industrial norteamericana- a unha evolución sesgada que provocaría á súa vez unha visión sesgada do público e do mundo da cultura en xeral cara esta manifestación artística. Esta evolución sesgada resúmea ben Agustín Fernández Paz:

De todos xeitos, que o cómic non acadara inda hoxe o status cultural que lle compre, obedece a unhas motivacións históricas concretas [...] E inda así haberá sempre que distinguir a evolución do cómic español e a evolución xeral do cómic, en especial do cómic USA, xa que son moi distintas en bastantes aspectos. Así, citaremos dentro dese atranco:

- unha subordinación ó espacio que se lles reservaba nos xornais (tiras e planas dominicais) con tódalas limitacións formais e narrativas que iso xerou.
- cando pasaron á edición en forma de revistas, a subordinación ós criterios das Axencias (no caso americano), tema de moito interés, xa que foi o que levou á fixación duns esquemas seriados, na búsqueda dun éxito asegurado, ou á relegación a un público infantil (no caso español) con todo o que iso supuña (dende a acotación dos temas astra a sinxeleza narrativa, pasando polo control da censura, que chegou a ser abraiante en tantos casos. Lémbrese, por exemplo, a censura a que se viron sometida figuras tan inocentes coma «Zipi y Zape» ou a proibición dos superheróis -Superman, Batman- en tempos de Fraga Iribarne, pretextando que tiñan poderes que podían entrar en colisión cos poderes de Deus e crear confusión na mente dos rapaces.
- Unha subordinación ós poderes económicos que o sustentaban, dende a edición á distribución. De feito, hai que agardar a que xente dende fóra do sistema (cómic underground) ou autores que tentan fuxir das industrias, creen os seus propios sistemas de edición e distribución. A todo isto tampouco son alleos os gustos estereotipados do público, xa que quen debiera merca-los produtos destes autores xeralmente non lía cómics e o público habitual, afeito aos cómics banaís, non acababa de entender o que alí se lles ofrecía. (1984a: 25)

Fican patentes, polo tanto, as limitacións coas que a novena arte comezaría a súa

andaina, mais o que quedaría por saber realmente e se eses condicionantes son realmente o paradigma e esencia da BD -ou cómic- ou só un aspecto circunstancial derivado da casuística dos seus inicios dunha forma e nun lugar e data concreta³¹⁸.

Así, fronte a estas dúbidas, Umberto Eco faríase as seguintes preguntas:

¿Debemos decir que los cómics, encerrados en las reglas férreas del circuito industrial-comercial de la producción y del consumo, están destinados a proporcionar sólo productos estándar de un paternalismo quizá inconsciente o quizá programado? ¿Que si ha elaborado, como lo ha hec, módulos estilísticos, cortes narrativos, proposiciones de gusto originales y estimulantes para la masa, usará siempre sin embargo de estas condiciones artísticas para una constante función de evasión y de enmascaramiento de la realidad? (2007: 305)

Así mesmo, ante estas cuestións de importante índole, resolvería Eco a responder:

Podemos responder, aunque solo en teoría, que desde que el mundo es mundo, artes mayores y artes menores han podido prosperar casi siempre únicamente en el ámbito de un sistema dado que permitía al artista cierto margen de autonomía a cambio de cierta sumisión a los valores establecidos: y que, con todo, en el interior de estos varios circuito de producción y de consumo se han visto surgir artistas que, valiéndose de ocasiones concedidas a todos los demas, lograron transformar profundamente el modo de sentir de sus consumidores desarrollando, en el interior del sistema, una función crítica y liberadora. (2007: 305)

E a estas afirmacións, formuladas en 1965, non lle faltaban razón. Nesa altura estíbese a cristalizar o incipiente *comix underground*, cuxa función crítica e liberadora, unido a unha estética transgresora e alonxada de calquera circuito comercial mudaría o panorama da BD internacional para sempre, creando non só unha xeración de autores que concebiron esta arte como tal e non como un produto para as masas de corte prefabricado ou mecanizado polos estándares da industria e

318 Aínda que existen varias teorías sobre a orixe da BD e varias e distintas evolucións, seguimos a centrarnos no cómic USA como paradigmático pola repercusión internacional que conlevou e que actualmente conleva.

da censura, senón que creou unha forma de ver a BD como unha expresión artística individual e persoal -sen que isto quera dicir que non sigan a existir obras de manufactura “clásica” ou estandarizada e diferentes presións por parte dos núcleos editoriais e/ou industriais.

A pregunta que no caso da BDG se podería formular, sería paradoxicamente a contraria. Se, tal e como vimos a BD tivo en Galiza un inicio marcado pola liberdade creadora, auspiciada polo xurdimento e difusión no estado español do mencionado *comix underground*, o declive da ditadura franquista e, sobre todo, marcado por uns artistas que proviñan das artes plásticas³¹⁹ e que se atoparon cun marco libre de creación -exposicións, edicións realizadas por xente afín...-, cumpriría saber como responderían as novas creacións de se establecer nos diferentes medios de comunicacións ou medios de masas. É dicir, se habería un retroceso cara aos cánones observados nos inicios marcados polo cómic USA -e que tantos beneficios produciron, feito este que a industria galega e española seguro non obviou- e que puidesen influír na posterior elaboración de BDG, ou se polo contrario se mantería a cobertura artística e de liberdade creadora destes inicios. Unha outra posibilidade e, quizais a máis factíbel, sería a coexistencia futura destas dúas maneiras de entender a novena arte.

4.2 BDG nos xornais galegos.

4.2.1 Precedentes

Xa dende a caída do Antigo Réxime, a finais do século XIX, e coa conseguinte liberdade de imprenta que isto conlevou, foron numerosos os xornais e semanarios -galegos e non galegos- que, paralelamente ás revistas, como logo veremos,

319 E tendo como guieiro xeracional a RP, que lles transmitiría, ben por medio das súas obras e escritos teóricos, ben por medio da transmisión das novidades que das distintas artes el adquiría -libros, BD...- todo un marco para a creación que non se tería dado sen a súa presenza.

decidiron incluír as imaxes gráficas, como monos, caricaturas de autores galegos. O humor gráfico era unha parte moi importante de xornais galegos como *Faro de Vigo*, *Galicia*, *El Pueblo Gallego*, onde autores Afonso Daniel Castelao, Ignacio Vidales Tomé, Maside, Álvaro Cebreiro, ou Manuel Torres combinaban imaxe e texto en galego para crear os seus cadros humorísticos. Xa a mediados dos anos vinte a secuencialidade entrará a escena, e, ao igual que os “contos galegos” de Castelao, os autores Álvaro Cebreiro e Manuel Torres publicarían no xornal madrileño *El Sol*, varios contos, *Conto vello*³²⁰, *Cuento gallego*³²¹... Da mesma maneira, no xornal madrileño, *La libertad*, publicaríanse *Cousas galegas*, realizado por un artista baixo o pseudónimo “Banda do río”. A emigración galega en Madrid, sería pois a receptora destas tiras deseñadas -a falta de globos para convertérense en BDG propiamente- que amosaban feitos e costumes propios da terra e que de seguro aliviaban a morriña dos emigrados. Este incremento da secuencialidade tería a súa representación en Galiza no xornal *Faro de Vigo*, xa coa primeira personaxe fixa, D. Fermín³²², creado por Pardo, mais que paradoxicamente, -sobre todo se o comparamos coas obras publicadas en Madrid- expresábase en castelán. Mais, aínda quedaría lonxe dos *strip cómic*, que se estaban a realizar en norteamérica: o uso dos globos aínda callara nos autores galegos, así como as técnicas compositivas e a conciencia dos convencionalismos de uso da BD tampouco estaban entre os recursos dos creadores. Porén, semellaba que, tanto polos xornais como polos creadores, se estaba a avanzar neste eido e o xurdimento dunha tira deseñada -con todos os seus elementos definitorios incluídos- non tardaría en chegar. Mais o alzamento de 1936 truncaría calquera atisbo de avance artístico e cultural por medio do fusilamento e exilio e silencio interior de artistas, ou o peche e censura de xornais e obras. Teríamos pois que agardar de novo á etapa que nos ocupa, os setenta para atopar as primeiras tiras deseñadas galegas.

320 Vid. Fig. 4.

321 Vid. Fig. 5.

322 Vid. Fig. 3.

4.2.2 A importancia da emerxencia da BDG nos xornais.

Estes anos de efervescencia cultural que nos ocupan e que son resultado en gran medida do debilitamento do réxime franquista, e que tería como data final a metade da década, foron especialmente importantes para a nosa recuperación cultural e social, posto que se todo o traballo perdido durante a *longa noite de pedra* podía comezar a ser recuperado. A mudanza de réxime levaría aos principais xornais galegos a establecer unha nova política editorial, onde as tendencias galeguistas e de esquerdas comezarían a agromar:

La prensa editada en Galicia se había caracterizado a lo largo del proceso de Transición Política por una incipiente apertura hacia los grupos de oposición a la dictadura y los movimientos sociales que pugnaban por un cambio profundo en la sociedad y el marco institucional. Lo mismo sucedía con el deseo de que Galicia accediese a un Estatuto de Autonomía de primer nivel, una reivindicación que encontraba abundante eco en los medios. A esto habían contribuído varios factores, como la irrupción e un nutrido grupo de nuevos profesionales, de izquierdas y nacionalistas, que llegaron muy pronto a cargos de gran responsabilidad en todas las cabeceras, o la propia incertidumbre política, que animaba a las familias propietarias de los medios a abrir la mano a las reivindicaciones progresistas. (Pérez Pena, M. 2009: 1)

A recuperación lingüística e cultural debería ser, polo tanto, o primeiro eido a tratar e os axentes encargados do mesmo debían ser o ensino e mais os medios de comunicación, tal e como se sinalaría en 1984 no *1º Encontro de escritores cataláns, galegos e vascos*, nun documento recollido por Xoán González Millán (1994: 43):

É evidente que unha lingua e unha literatura non consiguen a normalización e a plenitude -mesmo periga a súa subsistencia- se non se plantexa o verdadeiro problema de fondo: o ensino e os meios de comunicación. Ensino e meios de comunicación que se han de orientar a facer desaparecer o bilingüismo -e a consecuencia deste, a diglosia- e que deben tender á consecución de sociedades nacionais monolingües e non dependentes culturalmente.

Os medios de comunicación poderían ter, naquela altura, un papel crucial á hora de desenvolver ou, canda menos, darlle visibilidade a unha BDG³²³ que estaba aínda a formarse. Pola súa banda, as tiras deseñadas feitas por galegos e en galego contribuiría a afianzar, aínda que paseniño, a nosa deturpada cultura e constituiría ademais un aliciente engadido para os lectores³²⁴.

E por iso que, a inclusión de textos en galego -por pequenos que estes fosen- inseridos nos cadriños -e cunha fonda mensaxe tras deles na maior parte dos casos- terían sido un importante contributo na recuperación cultural de Galiza. Así o sinalarían Anxo M. Lorenzo Suárez, Fernando Ramallo e Håkan Casares Berg en *Lingua, sociedade e medios de comunicación en galicia*, onde ademais se recollen textos de outros autores moi clarificadores respecto da importancia dos medios na difusión do idioma e da cultura:

Hermida Gulías (2004b:131) incide no valor referencial e simbólico na lingua nos medios de comunicación tanto para os falantes da lingua como para o resto da sociedade:

O uso que os medios de comunicación fan dunha lingua minoritaria ten interese dende o ámbito da sociolingüística xa que a existencia de medios que se expresen nunha lingua B, ou a simple aparición desta nos redactados na lingua A, serve para demostrarlles aos seus falantes, a súa valía como código comunicativo en calquera circunstancia e a súa capacidade para adecuarse á expresión de calquera tema. De por parte, a presenza da lingua B nos medios faina visíbel aos ollos de quen non a fala. (2008: 50)

Este papel recuperador da nosa lingua a través dos medios ten, nestes primeiros compases -finais dos anos sesenta comezos dos setenta-, unha orixe de marcada índole política, posto que serían os colectivos e asociacións de carácter político, -ou culturais, mais cun evidente posicionamento político naquela altura- os que trasladarían aos medios e á sociedade a necesidade da inclusión da nosa lingua e cultura en todos os eidos, nomeadamente nos medios de comunicación.

323 E da mesma maneira a afianzar o *rexurdimento* do Humor Gráfico Galego.

324 Lembremos o éxito que supuxo por exemplo en Estados Unidos as *strip comics*, ou incluso o humor gráfico nos xornais galegos antes da guerra, valorando incluso directores xornalísticos como Valentín Paz Andrade os cadriños como parte fundamental dun xornal.

Clarificador sería a este respecto o sinalado por Lorenzo, Ramallo e Casares (2008: 49), e mais a cita recollida de Margarita Ledo Andión:

A recepción durante os anos sesenta e setenta do discurso na normalización lingüística en Galicia realízase, en primeiro lugar, por parte dos sectores e organizacións nacionalistas que incorporan os obxectivos normalizadores ás súas reivindicacións políticas e culturais de liberación e emancipación nacional. De inmediato arguméntase, en segundo lugar, unha gran responsabilidade dos medios de comunicación no proceso de normalización lingüística. Así, por exemplo, sinala Ledo Andión (1993: 56) o seguinte:

Os medios de comunicación, entendidos como unha das formas de institución social, son un dos ámbitos no que o idioma pode servir de síntoma, de indicador, da posición de cada empresa editora verbo dos dereitos colectivos nacionais posto que a súa decisión sobre o uso do idioma responde máis a razóns de *idearium* que non comerciais. Forman parte, os diarios, da aparelaxe legal e institucional que poderá vir potenciar ou neutralizar –segmentándoa– a normalidade idiomática, a extensión do galego a calquera forma, soporte, nivel, espacio ou audiencia.

Así pois, a este universo normalizador que se podía achar nos medios de comunicación, achegárianse as asociacións culturais que nesa altura representaban unha ampla fronte de recuperación cultural e social. As súas actividades e compromisos culturais -eventos, manifestos- comezarían, en maior ou menor medida a ter cabida dentro dos xornais nunha relación de simbiose entre os dous estamentos -xornalístico e asociativo- e así o sinalaría Xosé María García Palmeiro, mencionando non só o difícil clima no que xorde esta colaboración entre as asociacións e os medios, senón tamén a necesidade de apoiarse os uns nos outros para sacar adiante cadanseu proxecto cultural, social ou xornalístico:

Nacidas nun contexto caracterizado polas limitacións políticas, administrativas e de orde pública –a represión, a censura, as vivencias da clandestinidade e as prohibicións discrecionais formaban parte da paisaxe–, as novas entidades asociativas deberían superar aínda outros obstáculos relacionados coa información e coa difusión dos seus programas e as súas convocatorias. Nese momento os novos xestores culturais entraron en contacto cos medios de comunicación, nomeadamente a prensa impresa e algunhas significadas

antenas radiofónicas. [...] Comezou deste xeito, non sen reservas, unha frutífera relación para as dúas partes. Para as asociacións culturais, desexosas de abriren camiños mediáticos, porque os xornais e algunha antena radiofónica convertíanse en emisores do seu quefacer e multiplicaban os ecos dunhas cativas *redes sociais* de moi limitado alcance, con ou sen boletíns ou follas informativas propias. Para os media porque eses contidos, esas novas mensaxes, posibilitaban a atención doutros sectores da poboación nun momento en que empezaba a sentirse a necesidade de ampliar a oferta informativa, particularmente a local, dando entrada a novas referencias e impulsos da cidadanía. (2012: 145)

Proba desta necesaria relación entre os medios e as asociacións -e por medio destas coa BDG- foi a boa recepción mediática que as exposicións de BDG organizadas polas agrupacións culturais *O Facho* e *O Galo*³²⁵ tiveron, e que estaría inserido neste abano de colaboracións que en pouco tempo daría os seus froitos, non só para á mediatización das asociacións e da cultura galega en xeral, senón tamén para a BDG en particular, que, porén, viría da man de todos os elementos anteriores.

A aparición dunha BD galega e en galego, suporía pois un chanzo máis na reivindicación da lingua nunha etapa aínda predemocrática e viría da man do resto de expresións culturais e literarias que estaban a emerxer naquela altura. Non era pois un produto aparecido serodiamente despois dunha normalización cultural, senón que, a pesar das moitas consideracións -xa comentadas anteriormente- pexorativas que lastraba, formou parte dunha aposta decidida como produto normalizador e artístico na Galiza tardofranquista. E é que a condición gráfico-textual do medio da BD, o seu rápido consumo visual e textual facíano un referente directo á hora de transmitir un amplo contido cultural e ideolóxico, moitas veces baixo significación oculta para evitar a censura, mais que no lector *consciente* deixaría un pouso de significación identitaria que outros medios non poden conseguir facilmente nun espazo físico tan limitado. Sobre este aspecto podemos sinalar, tomando como referencia á BD Basca e a Juan Carlos Eguillor, quen comezara a publicar en *El Correo Español-El Pueblo Vasco* en 1968 a súa BD

325 Vid. Punto 3.3.4

Mari-Aguirre, cunha tira semanal sobre unha macabra cidade de onde todos queren fuxir, e sobre a que sinalan José María Unsain e Carlos Borra:

Fue mi primera mirada ingenua sobre la ciudad. Creo que su éxito fue el que por primera vez se hablase de una ciudad como protagonista de una tira de periódico. Además, en aquellos tiempos de Franco sorteábamos a la censura con cierto doble sentido de las cosas, lo que hacía que en realidad parecía que dijéramos más cosas de las que en realidad decíamos. (2005: 113)

4.2.3 A BDG en *El ideal Gallego*.

4.2.3.1 *As Furnas do Rei Cintolo*

A cooperación e o bo entendemento entre as asociacións culturais e os medios de comunicación e, nomeadamente os xornais, era máis que necesario para que a lingua galega comezase a ter cabida no día a día da poboación galega, que como é de agardar, consumía este produto a diario e cuxa porcentaxe de galego-falantes era maioritaria. A morte de Franco e a chegada da democracia en 1975 facía presaxiar un troco na tendencia xeral duns medios exclusivos -ou practicamente- en castelán, mais, como sinalan Lorenzo Suárez, Fernando Ramallo e Håkan Casares (2004: 143) nas súas hipóteses sobre as causas da desgaleguización dos medios:

A primeira constatación que cómpre realizar é que a escasa galeguización dos medios impresos non é unha excepción no panorama do sistema mediático galego (como acabamos de ver nos apartados dedicados á radio e á televisión). Porén, é o dos medios impresos un dos sectores sociais nos que probablemente menos se ten avanzado na extensión da lingua galega tras a volta á democracia en 1975. Os medios impresos demostran, na súa maioría, un compromiso frouxo coa lingua galega e nese sentido afirma García Palmeiro (2004: 132) que os medios impresos «invócana moito pero emprégana pouco». Houbo, sen dúbida, estratexias empresariais e iniciativas galeguizadoras nos medios impresos ao longo da historia e tamén na actualidade, pero chama a atención dous tipos de incongruencias:

a) que a media de uso do galego na prensa diaria non se fose aproximando ás porcentaxes de uso do galego na sociedade;

b) que ante a situación sinalada no punto anterior non xurdisen máis voces críticas e proxectos galeguizadores dende o tecido socioempresarial galego, dende os profesionais dos medios impresos e dende as institucións públicas.

Porén, como se recolle no texto anterior, si que existiron iniciativas galeguizadoras nos medios impresos, e estas terían como compoñente principal a unión do asociacionismo cultural, emerxente naquela altura e en busca de dar notoriedade á cultura galega e un dos medios impresos que buscaba tamén captar a atención desa masa de xente que precisaba informarse, entreterse ou simplemente ler na súa lingua e sobre a súa cultura. Esta unión daríase entre a Asociación Cultural *O Galo* e o xornal *El Ideal Gallego*³²⁶ dunha maneira periódica a partir do especial dominical do Día das Letras galegas -saído o último domingo antes do día 17, o 12 de maio- e levaría o nome de *As furnas do rei Cintolo*. Pepe Barro³²⁷ explica como foi o proceso:

Aqui non habia outra maneira de comezar a BD, non habia industria, e nos medios de comunicacion non se pasaba do chiste. De feito dous anos despois -de 1972- estando eu no Galo decidimos publicar algo na prensa en galego. Daquela a editorial católica que tiña *El Ideal Gallego* iniciaba unha nova etapa na que publicaba os domingos unhas paxinas en “huecograbado” que lles imprimían en Madrid. Eran páxinas de luxo, con calidade de foto e artigos de colaboracion. Imprimíano no *YA* e era de diferente cor. Nisto que nomean director a un amigo de -Reimundo- Patiño de Madrid, entón eu e mais outro amigo fomos falar con el propoñémoslle que dende o Galo queríamos facer unha folla dominical de colaboracion de cultura galega, e dixo que si, e iso chamouse *As furnas do rei Cintolo*. Suxire ir ao *Ideal Galego* e publicalo. Publicamos durante un ano ou un curso, posibelmente un curso, unha folla con artigos pequenos e unha BD, unha tira ao pé, que inicia Luis Esperante.

Este non sería o primeiro contacto que o xornal coruñés tería coa cultura galega e coa Asociación *O Galo*. Aínda que naquela altura -mediado xa o ano 1974- a información era maioritariamente en castelán -só atopamos algunha pequena noticia puntual, habitualmente informando dalgún evento cultural-, xa existían algunhas seccións de opinión, como *A nosa tarefa é loita* de Xesús Cambre Mariño

326 En adiante IG.

327 EP, 22 maio 2014.

onde por exemplo se facía crítica, no artigo *¿Rexurde o galego ou déixase esmorecer?*³²⁸ da situación do galego nos medios de comunicación, sinalando por exemplo que “¿Si hai tantos escritores que pubrican libros en galego, por qué tan poucos deles escriben nos xornais?”. Ademais destes artigos de opinión, cómpre subliñar a importantísima sección *Aprenda usted gallego*, -que coa aparición das “furnas” pasou a ter o nome, máis acaído, de *Galego para todos*, onde cada domingo se ensinaba unha lección de léxico, gramática ou comparativass de textos en galego e castelán.

En canto ás estruturas gráfico-textuais, no xornal viñan colaborando dende había tempo os excepcionais humoristas gráficos Siro -dende 1972- e Atomé, este último, sendo un dos poucos autores salientábeis da época franquista, colaborando dende 1963 no IG até a súa morte en decembro de 1974, sendo dos únicos representantes, xunto con Fernando Quesada que no comezo da década dos setenta estaban a publicar os seus cadros de HG en galego dunha maneira seriada e cunha grandísima calidade. Ademais destes autores, no xornal coruñés estíbbase a publicar tiras deseñadas de gran prestixio internacional como *Olafo, el vikingo*³²⁹, do autor estadounidense Dick Browne, e que se publicaban diariamente na contracapa do xornal. Curiosa era tamén a inclusión ocasionalmente na contracapa dunha especie de “fotonovelas” baixo título de *Meigas fóra* onde parte do equipo do xornal trata de forma humorística temas de actualidade política, económica ou social.

Aínda que, na edición dominical xa se estaba a editar o suplemento en *ocogravado*, cun formato de dezaseis páxinas que envolvían o xornal “clásico”, no sábado 11 de maio anúnciase un “número dominical en *huecograbado* e bicolor, dedicado ao día das letras galegas *As letras galegas no seu día*, baixo colaboración

328*El Ideal Gallego*, 17 maio de 1974, p.3.

329Esta serie foi inaugurada en 1973 co nome de *Hägar the Horrible* en EE.UU e dous anos despois xa aparecía en máis de 600 xornais distintos. Gañador de distintos premios, continúa na actualidade baixo a creación de Chris Browne, fillo de Dick, aparecendo -datos de 2010- en máis de 1900 xornais en 58 países e en 13 idiomas distintos. Como curiosidade sinalar que a personaxe na que está baseado, Olaf –tataraneto do rei Harald I de Noruega- tería chegado-segundo a mitoloxía nórdica- de entre as numerosas *razzias* nas que participou por toda a costa europea, até o interior galego, en concreto a Santiago de Compostela, feito este que puido ser chave na súa posterior conversión ao cristianismo.

de prestigiosas firmas”. Así, no 12 de maio de 1974, e baixo o epígrafe anteriormente sinalado, o suplemento dominical enuncia na súa cabeceira:

El ideal gallego adica o extraordinario deste domingo ó tema das nosas letras. Loxicamente -na contra de quen dice: “no creo en las literaturas regionales”- neste número aparece unha mostra ben nítida de que a produción literaria e cultural de Galicia (ígoal que a catalana, a vasca, ou a de castela) é un feito ben palpable, que somentes pode sere “materia de fe” pros que están cegos...

Dentro desta aberta declaración de intencións a prol da nosa cultura, cando aínda non morrera a ditadura, puidemos atopar no devandito suplemento dende artigos sobre o homenaxeado no Día das Letras -Xohán Vicente Viqueira- até unha entrevista con Ramón Piñeiro elaborada polo “Equipo de prensa d’ *O Galo*”, o que corrobora a nacente colaboración das asociacións culturais coa prensa e, especialmente con IG. Porén a colaboración máis importante sería a que remataría en dar coa sección dominical fixa xa comentada ao inicio desta alínea, *As Furnas do Rei Cintolo*³³⁰.

Nesta sección, sinaturas como a de Pepe Barro, Lois Caeiro, Antón Sobral, Euloxio R. Ruibal, ou Salvador García Bodaño, que analisaban os aspectos máis salientábeis da cultura galega e portuguesa, compartían “escenario” con textos recuperados de Vicente Risco, olladas aos “novísimos” da literatura galega e os xa presentes con anterioridade cursos de “Galego para todos”. Dentro destas xeiras de análise lingüística, social, artística e incluso etnográfica, feitos realmente necesarios e comprometidos naquela altura, incluíríase xa dende o comezo, as tiras deseñadas feitas por autores galegos e en galego, así como e mediante o uso da secuencialidade e dos globos de texto -marcas inequívocas de estar ante unha BDG- que inaugurarían³³¹ unha nova época deste formato na nosa terra.

Ademais do xa citado, neste número especial de *As letras galegas no seu día*,

330 Se ben, o nome aparecido no primeiro número desta sección era o de *As furnas do rey sintolo*, e no segundo número do 19 de maio mudouse lixeiramente o nome por *As fornax do rey sintolo*, xa no terceiro número, do 26 de maio aparecería o nome co que se nomearía a sección até o final.

331 Consideramos necesario aclarar que como xa se apuntou no punto -0.5- xa existiron tiras secuenciais feitas en galego sendo até o momento, *Cousas de Ugenio* de J. Navarro o primeiro onde se dan todos estes rasgos conxuntamente.

tería lugar na contracapa un fermoso documento que proba a relación interartística e a capacidade cultural que abeira a BD, ao publicarse unha reprodución de *A vella da pomba*, un grabado en linóleo con carácter secuencial e texto, baseado no conto de Darío Xohán Cabana do mesmo nome e que será analizado no punto -6.2.

Tres serían finalmente os autores que publicarían tiras regularmente dentro desta sección cultural, e que serán analizados segundo a orde de aparición: Luís Esperante, Ricardo Lázaro e XM.

4.2.3.1.1 *Historias dunha vella descoñecida*, de Luís Esperante.

De entre os diferentes candidatos a escoller polos consello editorial d'*As Furnas do Rei Cintolo*, o elixido sería un dos membros do GC, naquela altura un dos referentes da BDG e co que mantiñan unha boa relación os membros d'*O Galo*, cos que estaban a realizar a exposición itinerante de BDG³³². Luís Esperante sería o escollido pois, de entre a nómina de autores posíbeis, que estaría reducido practicamente aos autores que participaran, como acabamos de mencionar na *Exposición de Cómic Galego* de decembro do 73 en Compostela. De feito, dos oito autores presentes naquela mostra, até cinco³³³ chegaron a participar nas *Furnas*, con distintas variantes, dentro do eido da arte gráfico-textual. Pese a que orixinariamente os *cómics-strip* dominicais ocupaban unha páxina enteira, o que “impone, a la vez que permite a su creador (y al lector) una determinada estructura plástica que hace de su conjunto, en si mismo, un objeto estético y peculiar absolutamente diferenciado de la *daily strip* o tira diaria”³³⁴, neste caso, se ben xa diariamente existía unha *daily strip*, a xa mencionada *Olafo, el viquingo*, de Dick Browne, na edición dominical non se optou por editar unha prancha enteiramente dedicada á BD. Isto sucedería por dúas razóns:

- A non consolidación previa da BD nos xornais como un produto de

332 Vid. 3.3.4.2

333 Luís Esperante, XM e Ricardo Lázaro con tiras deseñadas semanais, Chichi Campos con cadros de humor gráfico esporádicos, e Pepe Barro con dúas pranchas.

334 Gubern, R. (1974: 37)

referencia nas vendas dos propios xornais, e a non existencia previa³³⁵ de tiras de BDG que puideran crear dito mercado e levar *in crescendo* a un progresivo aumento do espazo dedicado a este medio.

– A supeditación das tiras deseñadas ao espazo conseguido polo grupo d'*O Galo* e non a un espazo de BD propio, inseríndose no mesmo coma un elemento cultural máis, que debeu axeitarse aos marcos espaciais reservados polo xornal o que provocou que estes non superasen a tira, contando ademais cun reducido espazo en orde a labores de maquetación.

As tiras de Luís Esperante, *Historias dunha vella descoñecida*, comezarían a publicarse no número especial das letras galegas do 12 de maio de 1974, xusto co inicio das *Furnas*, e rematarían o 1 de setembro dese mesmo ano. En total Luís Esperante publicaría doce tiras autoconclusivas, cunha personaxe principal fixa e cuns trazos definitorios moi marcados, e que, se ben dentro das tiras deseñadas adóitase distinguir entre as de aventuras, de carácter seriado, e as humorísticas, cun carácter autoconclusivo, as tiras de Esperante, que si teñen un carácter autoconclusivo, refugaría en boa parte do carácter humorístico do mesmo, adoptando uns trazos propios onde se misturan varios elementos dependentes da estética do autor, do medio da BD, e mais en grande medida da situación sociopolítica da época en que viu a luz. Doutra banda a asociación da tira deseñada a unha folla cultural como *As Furnas do Rei Cintolo* exixirían unha superación da tira como mero lecer, debendo ser esta un produto transmisor de elementos da nosa cultura, xa tanto na súa vertente lingüística como na temática ou mesmo na gráfica³³⁶.

Na segunda das tiras publicadas por Esperante, o consello editorial das *Furnas* sinalaría:

Luíś Esperante é o autor dista serie de tiras.

335 Canda menos nos anos que nos está a ocupar e no xornal mencionado.

336 Neste caso referímonos ás posibilidades de expresarse de acordo a unha estética galega común con outros autores, elemento este que non se chegaría a producir.

Pertenece ó grupo de cómic galego “do Castro” (X. Díaz, X. Campos, Rosendo, e máis él), e xunto con outras persoas de toda Galicia están levando adiante un cómic galego, vencellado cá realidade galega, pra conquistar un vieiro de comunicación máis prá nosa cultura. (*El Ideal Gallego*, 26 maio 1974)

4.2.3.1.1.1 Características principais.

As Historias dunha vella descoñecida, teñen un claro precedente na obra de Luís Esperante, co cal podemos deducir que non foi unha creación exclusiva para o xornal, canda menos no eido temático e artístico, mais si no estrutural. Isto débese a que na obra na que se baseou Esperante, *O arte de seguir a unha vella descoñecida*, realizada para as exposicións da Normal e Dominicos³³⁷ -e posteriormente levada á d'O Galo e a seguir desta cara ás distintas mostras itinerantes, aínda en marcha cando se publicaran as tiras-, a obra ocupaba unha prancha enteira ao igual que o resto das súas obras, polo que o autor tivo que adaptarse ao formato da tira deseñada de tres cadriños secuenciais.

Mais en canto ás características máis xerais, serviría de inicio a explicación que o propio autor ofrece nunha das súas pranchas inéditas³³⁸ sobre a personaxe da *vella*, e no que sinala a prancha como unha obra “onde se esprica a arte da fouce nas mans dunha vella descoñecida e un feixe de cousas inéditas e dinas de grande abraimento encol deste xogo imaxinativo do cómic pra incautos e xente de mala fe”. Nesta referencia do autor observaremos pois como se sinalan características que van destacar nas súas tiras, como son a personaxe principal nas que se basea, o “xogo” coa propia estrutura do medio da BD ou as características dos receptores aos que -en parte- se dirixen as súas obras.

337 Vid. 3.3.3

338 Colección persoal do autor.

Como personaxe principal, e única que aparece en todas as tiras, suprimíndose incluso a repetición de apoxatura nun secundario, temos a unha *vella*, que como cuxo *alcume* sinalado no título, non ten nome nin lugar de procedencia nin se nos comenta trazo algún da súa vida, é unha *descoñecida* para todos nós. O seu aspecto, resulta porén estereotipado, ao presentarse en apenas uns cantos trazos como unha vella de aspecto ruralizante, vestida con zocos, mandil sobre a faldra, chambra e un pano na cabeza. Por medio deste *descoñecemento* de datos concretos da personaxe e da caracterización da mesma como inequivocamente galega, -tanto pola vestimenta como pola lingua empregada- ademais dun alto grao de iconicidade³³⁹, Esperante quisو poñer de manifesto que se trataba dunha personaxe-esencia do pobo galego e, mais aínda, da esencia do que debería ser o pobo galego e que nunca chega a cristalizar.

Así, se ben posúe elementos que están presentes en grande parte da nosa idiosincrasia, como a retranca ou a ironía, nas súas tiras aparece unha vella afouta e botada para diante, que non teme chamar ás xentes a que se mobilicen e reclamen os seus dereitos e incluso cando é perseguida se permite o luxo de ironizar sobre ese mesmo feito.

Así, na tira no 16 de xuño, teríamos á vella dirixíndose ao espectador nos tres cadriños da tira sinalando o seguinte:

Cadriño 1: “á xente góstalle que digan as verdades os outros”

Cadriño 2: “por exemplo eu” “pero iso pero eso está moi mal e non é xusto e non fai nada”

Cadriño 3: “VEÑAN, VEÑAN DICIR AS VERDADES” “vaian todos xuntos decindo as verdades”

339 O que fai a un personaxe máis universal, tal e como resalta Scott McCloud (2011: 39)



Fig. 76 O chamamento a desafiar un réxime xa moribundo a través da nova oportunidade que ofrecían uns medios de comunicación que procuraban abrirse cara o novo público que estaba a agromar fica explícito na tira de Esperante.

A mensaxe que se pretende transmitir é bastante clara, ao proclamar primeiramente, ao propio convencionalismo de BD dentro dun medio de comunicación³⁴⁰ como elemento de altofalante social e como medio para combatir as “mentiras” -por contraposición á “verdade”- que dende anos leva proferindo o goberno a traves dos seus canles de difusión e da censura que até o momento seguía a imperar nos medios de comunicación. Esta chamada supón da mesma maneira unha porta aberta á participación de toda esa xente, que dende a tira pode ver que non é tan difícil a comunicación dos seus idearios a traves da prensa. Observamos desta maneira que o tipo de personaxe que proxectou Esperante, encaixaría coa tipoloxía que, seguindo a Hamon, realiza Muro Munilla³⁴¹ das sistematizacións dos personaxes, en concreto do personaxe-conector, que funcionarían como transmisores das ideas do autor.

Directa -aínda que dentro do alegórico- é a tira do 7 de xullo onde se nos presenta á vella sentada xunto a tres persoas máis, dous homes e unha muller -pola

³⁴⁰ Dentro doutra das características que logo veremos, como é a autoreferencialidade e a metabd.

³⁴¹ 2004: 202

maneira de vestir fáisenos pensar que son paisanos- que ao escoitar ouvear ao lobo sinalan: “xa está aí o condanado do lobo”, “mala morte lle daba” , “que medo”. Ante isto, xa no segundo cadriño, a *vella descoñecida* erguéndose de súpeto e collendo unha vara convida a revoltarse cun berro de “¡A POLO LOBO!”. Porén os homes responden cun “Seica toleou!”, “onde vai” e mais un “¡que medo!”, finalizando o cadriño final cos personaxes secundarios coas mans nos petos mentres un deles sinala clarificadoramente: “A min xa pode comerme os fillos”, ao que a *vella*, dirixíndose ao lector expresa con pesar: “¡sempre pasa igoal!”.



Fig. 77 A protagonista das tiras presenta un espírito afouto co que o autor tenta chamar aos galegos a sumarse na loita contra o “lobo”, unha metáfora da ditadura franquista que, tanto na tira deseñada como na realidade non se lle tería dado “morte”.

Baixo a representación alegórica dun lobo, Esperante chama a revoltarse contra o franquismo, ao ver que a xente que o rodea está farta de aturalo, mais cando decide facerlle fronte, os que tanto se queixaban deciden permanecer inmóbeis e non facer nada, preferindo incluso que “lle coman os fillos”. O reflexo da sociedade galega, que aínda que se posiciona en contra da ditadura e clama contra ela -nos círculos pechados- finalmente nunca trata de revoltarse o de intentar solucionar nada, “non protestan, emigran” en verbas de Castelao, síntese deste desolador panorama de medo e ostracismo. Unha vez máis, a posición crítica coa ditadura e de

chamamento por medio da tira deseñada á botar abaixo o réxime queda ao descuberto, marcando a ideoloxía antiautoritaria que encarna a personaxe, reflexo do autor, que amosa unha valentía autoral moi grande naquela altura.

Ademais do carácter afouto que esta personaxe principal amosa, esta posúe, e así o demostra nalgunas tiras, un humor retranqueiro, que fai que poida dominar a carraxe que certas situacións lle poidan causar. Así, na derradeira tira editada no xornal IG o 1 de setembro, Esperante coloca a protagonista pasando de volta da compra³⁴², mentres un cura lle comenta a un home de aspecto groso, vestido de traxe e chaqueta e fumando puro -reflectindo o prototipo de cacique: “tal como va el mundo Don Cosme, me pregunto por nuestros valores eternos”. Ante isto a *vella* responde para si mesma: “pois si por ter, teñen hastra valores eternos, ¿que quedará pra nós?”. Nesta ocasión amósase un carácter máis sereno e tranquilo da protagonista que, trata con ironía o cinismo dos personaxes, non sen estar enchido dunha melancolía pola liberdade perdida que nos lembra a moitos dos cadriños de humor gráfico que autores como Castelao, Maside, ou Manuel Torres onde o humor, mais que buscar o sorriso do lector busca desmontar un mundo cheo de inxustizas no que se vexa retratado. Este carácter sereno abeira, porén, unha crítica aberta á igrexa, como cómplice das inxustizas do franquismo e do caciquismo no que se refuxiaron e apoiaron. Sendo o xornal IG editado pola *Editorial Católica*, non resulta de estrañar o balbordo interno que suporía dita tira, que puido ser incluso un dos desencadeantes da saída de Esperante do xornal.

Autoreferencialidade e compromiso discursivo

Un dos recursos máis empregados por Luís Esperante nas súas tiras é o da autoreferencialidade ao propio medio da BD -metabd-, e que, na maioría dos casos posúen unha implicatura discursiva cun alto grao de compromiso político. Así nalgunhas ocasións, o propio xogo metaficcional serve de ponte para chegar ao lector e convidalo a transgredir o *statu quo* social, ben sexa por medio doutras

342 Así nolo sinala a bolsa que porta a protagonista.

creacións no eido da BD ou simplemente amosarlle, sempre a través do modo metaficcional cal é o verdadeiro sentido da realidade, nun práctico xogo de elusión da censura franquista. Noutras ocasións, o discurso metaficcional serviría para amosar as posibilidades expresivas da BD, nun intento de ensinar as posibilidades de medio, tanto aos lectores que só perciben superficialmente o concepto e trasfondo do medio, como a novos autores que podan visualizar o alcance expresivo que as súas obras poderían ter, nunha aplicación de liña didáctica. A maioría destes xogos veñen da directa interpelación ou diálogo da propia personaxe co lector, o que fundamenta máis este xogo metadiscursivo³⁴³.

Na primeira das tiras publicadas, no 12 de maio a *vella* dirixiríase ao espectador:

Cadriño 1: “eu agora podería decir unha gran verdade”.

Cadriño 2: “aquí podería decir outra”.

Cadriño 3: “e por aquí podería comenzar outra historia”.

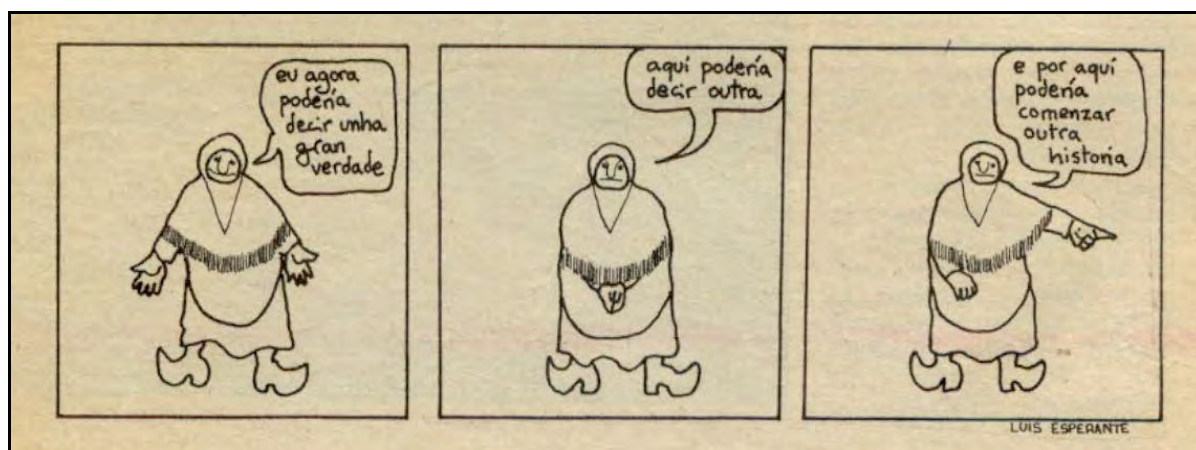


Fig. 78 Esperante emprega a autoreferencialidade para amosar as posibilidades non só dos convencionalismos da BD, senón que profundiza no discurso sociopolítico que pode transmitir e augura o *modus operandi* do que serían as súas publicacións de tiras dominicais.

³⁴³ E que, a súa vez, achegaríanos ao seguinte punto.

Na tira, o autor intenta interpelar directamente por medio da autoreferencialidade, posta en boca da personaxe, á potencialidade que o medio da BD ten para realizar crítica social, ou “dicir unha gran verdade” como contraposición ás mentiras que propaga o goberno desde as súas canles comunicativas. Nun xogo practicamente igual que o da tira do 16 de xuño³⁴⁴, Esperante afianza o discurso da BD como un discurso crítico, alonxado do mero entretemento, e que chegaría máis aló das fronteiras dos cadriños tal e como amosa no último cadriño ao sinalar a *vella* cara a fóra da tira como o lugar onde “podería comezar outra historia”.

Noutras ocasións, o xogo autoreferencial semella estar só detrás dun xogo de profundidade dos cadriños, como o que atopamos na tira do 4 de agosto, onde despois dun primeiro cadro se observa á *vella* ao lonxe baixo un signo de interrogación, esta vaise achegando até que no terceiro cadriño lle pregunta ao lector: “¿Queríanme algo?”. O xogo intercomunicativo co receptor, que agarda unha actuación por parte da personaxe e que acaba por ser o propio personaxe -secundario poderíamos dicir- consuma unha implicatura relacional autor-personaxe-receptor que abre a consciencia da propia convencionalidade da BD.

Unha das tiras máis exemplarizantes no manexo autoreferencial da tira deseñada témolo na do xornal do 2 de xuño, onde no primeiro cadriño temos á *vella* baixo unha nube negra que está a deixar unha intensa choiva. Ante o descontento desta situación, a *vella* decide estirarse e agarrar a nube coas dúas mans para, finalmente abrir no terceiro cadriño a nube cara aos lados do propio cadriño, convertíndoa nun pano teatral e o espazo do cadriño nun escenario, mentres a *vella* extendendo a man di: “¡Adiante coa función!”.

Neste xogo autoconsciente, Luís Esperante consegue como xa o fixera a comezos do século XX Winsor McCay³⁴⁵: “adentrarse en uno de los niveles discursivos esenciales para cualquier artista: el que implica la utilización de los

344 Vid. Figura 76.

345 McCay sería un dos primeiros autores en realizar esta transgresión sendo numerosos os autores que realizarían este tipo de xogo ao longo da historia da BD.

elementos constituyentes del lenguaje artístico”³⁴⁶. Esperante transgrede desta maneira os límites da convención da BD empregando un dos elementos da paisaxe do cadriño como é a nube para adaptalo como un pano teatral que modifica todo o cadro: o chan, convértese en parte do escenario ao igual que o horizonte, e o lector sería agora un espectador da obra que vai comezar. Ao igual que as regras da BD, o autor amosa aos lectores que todo escenario, por oposto que semelle, pode ser modificado. Refléxase así que a aparente inmutabilidade do réxime, a choiva metaforizada -como xa o fora a noite- que non para de caer, pode ser reconvertido e subvertido grazas ao esforzo das persoas contrarias ao mesmo.

Carácter teatral das tiras.

Non é casualidade que na tira que acabamos de expoñer -2 xuño- a transgresión que da convencionalidade da BD se fai, sexa precisamente coa representación final do escenario dun teatro. Precisamente os nexos que as tiras deseñadas -e en consonancia cos numerosos nexos que a BD ten co teatro- de Esperante teñen con esta arte son numerosos e son apreciábeis na maioría da tiras publicadas. A escolla do formato de tira formado por tres cadriños -que non deixa de ser un dos formatos clásicos de *cómic strip*- en todas as tiras publicadas achega ao autor ao formato de teatro clásico conformado por *introdución*, *nó* e *desenlace*, feito este que se cumpre nestas *microhistorias*, debido ao seu carácter autoconclusivo. Se ben nalgunha ocasión as distintas partes non se poden apreciar perfectamente polo carácter críptico dalgunhas das tiras. Esta relación das tres microsecuencias da tira coas tres partes esenciais do teatro márcase de forma clara e directa na tira do 11 de agosto, na que casualmente sería a derradeira tira de Luís Esperante neste xornal. As tres tiras presentaríanse pois, numeradas do 1 ao 3, sendo a única vez na que foron marcadas, e cuxa función sería precisamente a de sinalar as tres partes nos que se basea o teatro clásico. Os globos textuais, cos que a personaxe da *vella* se dirixe ao lector-espectador son claros a este respecto:

346 Seguindo a Rubén Varillas (2009: 177-178)

Cadriño 1: “estes cómics organízanse como presentación...”

Cadriño 2: “nó...”

Cadriño 3: “e desenlace”

Mais non só o texto será o que nos leve a recrear os diferentes “actos” das tiras, senón que Esperante tamén dotaría á personaxe dunha característica xestualidade teatral. Esta relación xestual entre a BD e o teatro aclaráraa Román Gubern (1974: 83-84) :

Con el teatro tienen en común los cómics la *acción dialogada*, y esta relación es tan obvia que los primeros dibujantes de cómics permanecieron en gran medida sujetos a una estética teatralizante, que les llevaba a mostrar a los personajes de cuerpo entero (plano general), ignorando las ventajas expresivas de la *planificación*, y recurriendo únicamente a muy tímidos desplazamientos en el espacio.

A personaxe da *vella* cumpriría este precepto non só neste cadriño ou tira, senón que na práctica totalidade das tiras, ao amosarse de corpo completo cun plano xeral en que incluso case sempre está fronte ao *público* e dirixíndose cara el sen apenas realizar movementos, ningún deles bruscos ou que implicasen unha profunda variación espacial. A ausencia en gran parte das tiras dunha paisaxe ou fondo -aparece en numerosas ocasións cun fondo branco- elimina calquera desviación da atención do lector, que só atenderá o parlamento da personaxe principal que se dirixe a el, no que podemos entender como o acto teatral do fundido do escenario coa luz proxectada ao actor, que se dirixe aos espectadores a fin de transmitir elementos de gran transcendencia.

No segundo dos cadriños da tira que nos ocupa, a *vella* adoptaría ademais a postura clásica declamatoria ao anicarse de lado, mais mirando á fronte -ao público-lector- e acompañada dunha caveira, nun claro aceno *shakeaspeariano*.

Porén, cómpre sinalar, que nesta derradeira tira do 11 de agosto, -Fig. 79- Esperante realiza un outro xogo co cadro do “desenlace”. Consciente posibelmente

de ser a derradeira tira que íra publicar ³⁴⁷ plantexa, ben polas críticas conservadoras, debido ás numerosas incitacións a rebelarse contra a autoridade, ou ben polo complexo da mensaxe estética e narrativa que asumiu o autor, unha fúxida que se aprecia nitidamente nas liñas cinéticas da *vella*, mentres menciona “e desenlace” xa ten un pé fora do cadriño, mentres dende fóra de plano, outros personaxes berran “¡A POR ELA!”, “Non a deixedes fuxir viva!”, o que marcaría esas críticas anteriormente citadas.



Fig. 79 A autoreferencialidade cara a BD e a consciencia do emprego dun sistema artístico entroncado coa tradición clásica teatral queda de manifesto na presente tira dun marcado toque *shakespeariano* non exento dun retruque humorístico final.

Encriptamento da mensaxe

Sería, quizais, a característica máis salientábel, posto que os trazos anteriormente sinalados estarían orientados a producir unha mensaxe coa que reivindicar Galiza e o antiautoritarismo, e así mesmo alentar aos galegos e galegas a que actúen en contra da ditadura, mais todo dende unha dupla significación que agocha, as veces

³⁴⁷ Posibelmente, Esperante, que non conseguiu adaptarse totalmente ao formato da tira deseñada, decidise non seguir publicando tiras antes desta data. Pouco despois deixaría de facer BD definitivamente.

dunha maneira facilmente descifrabel e noutras case imperceptibelmente, unha mensaxe encriptada coa que poder salvar a censura franquista -e posíbeis represalias- e dar, ao tempo, visibilidade a todo o grupo de axentes culturais e políticos que clamaban por un cambio sociopolítico.

Este “enmascaramento” da mensaxe vén dada, nalgún caso, mediante unha chamada ao lector a sumarse a dicir as “verdades”, que como xa foi analizado sobre as tiras do 12 de maio -Fig. 78- e do 16 de xuño -Fig. 76-, adquiren o sentido de aplacar a manipulación franquista e achegarse aos medios para dunha vez por todas levar á xente á realidade da represión franquista. Se ben na tira do 12 de maio o encriptamento apoiábase na autoreferencialidade da BD, na do 16 de xuño, este encriptamento serría menor ao pedirlle aos lectores, por medio da presenza da *vella* que estes actúen. Así, o derradeiro cadriño remataría cun “VEÑAN, VEÑAN A DECIR AS VERDADES”, “vaian todos xuntos decindo as verdades”.

Noutros casos, como tamén xa foi visto, o encriptamento ou “enmascaramento” da mensaxe vén dado pola metaforización do elemento a criticar, ben sexa transformando o réxime nun lobo ou nunha choiva continua. A respecto da choiva non sería esta a única tira na que se empregaría como elemento de crítica. Cunha mensaxe máis directa neste caso, a choiva -tira do 9 de xuño- sinálase como elemento beneficioso “pra as colleitas”. Mais as pingas comezan a transformarse en letras no segundo cadriño, invadindo xa no terceiro gran parte do chan mentres a *vella* sinala “¡xa estamos no de sempre!” mentres se atopa sobre unha manchea de textos de corte franquista, que só se poden descifrar prestando unha clara atención e completando ditas palabras e frases. Así, atoparíanse frases como “economía nacional”, “hijos de la patria”, “surge la España eterna”, “el espíritu orgánico fructífero”, que fan referencia a toda a propaganda do goberno franquista que por medio dunha linguaxe medida, glorificante e repetida até a saciedade, que enchía día a día os medios de comunicación afíns ao réxime.

Da mesma maneira, a narración que se propón na tira ten un carácter secundario, e o que se propón é simplemente amosar algún elemento simbólico que naquela

altura era complicado visualizar nos medios de comunicación. Este podería ser o caso da tira do 21 de xullo, onde a *vella*, que se atopa con dous guerreiros celtas -sabémolo posto que, ademais da vestimenta, no segundo cadriño un deles chama polo seu compañeiro “Celtix”- quedándose os tres ollando baixo signos de interrogación, sen que ocorra nada máis. Neste caso a aparición do pasado celta e da simboloxía que esta supuxo na tradición nacionalista galega -como oposición ao mediterraneismo da cultura española- conlevaría pois toda unha mensaxe críptica a prol deste ideario mítico e simbólico galego, levando, dentro dun aparente significativo de escaso contido, un significado -sobre todo para quen é coñecedor do discurso e ideario proposto- de connotacións históricas e culturais de gran importancia.



Fig. 80 Nas tiras realizadas por Esperante, o autor agochou, baixo unha narración de corte aparentemente “banal” imaxes simbólicas que serían as que levasen o peso do significado da tira. Neste caso o elemento simbólico sería a bandeira galega disposta na parede detrás do escenario.

No caso da tira do 26 de maio -Fig. 80- o elemento simbólico aparecería na parede diante da cal, a *vella*, soñando esperta, contémplase convertida na “xenial estrela da canción”. Dito elemento simbólico non é outro que a bandeira galega,

representada pola franxa diagonal que aparece na parede por detrás da *vella*, un elemento tamén de moitas connotacións e sobre o que tiñan moito control as autoridades censoras, e co que Luís Esperante reivindicaría a afirmación territorial de Galiza fronte ao centralismo franquista, dunha maneira, aínda que perceptíbel, o suficientemente “enmascarado” como para evitar que se interpretase como un acto contra o réxime ou unha reivindicación nacionalista.

Curioso é tamén o caso da tira do 26 de xuño, -Fig. 81- onde na tira a *vella* aparece en paralelo á base do cadriño, mentres di “sempre se poden facer as cousas máis difíciles”. No seguinte cadriño aparecería cara abaixo, no centro do mesmo, como se estivera a realizar un truco. Finalmente no terceiro cadriño aterra de pé e a *vella* berrando “¡EI!” Como mostra da proeza conseguida. Mais esta proeza -a “cousa difícil” que sinalaba no primeiro cadriño- referiríase, dun modo críptico ao puño pechado que a *vella* ergue no final da historia, e que representaría o ideario comunista que o autor, militante do PC, profesaba.

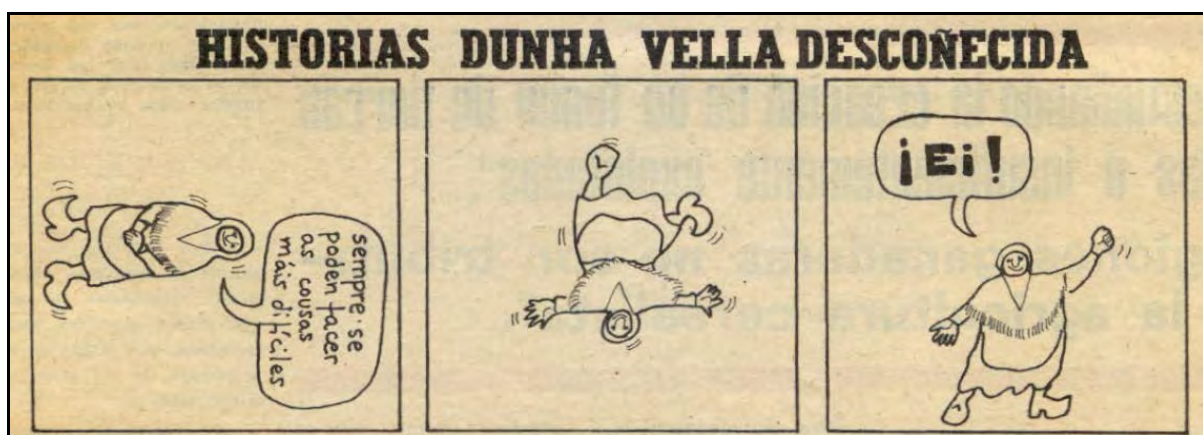


Fig. 81. Noutras ocasións as secuencias buscan só o elemento simbólico, neste caso o dun puño en alto, simbolizando a loita comunista que se estaba emprendendo naqueles anos. As liñas cinéticas no puño marcarían a importancia do movemento fronte ao estatismo do resto do corpo. Porén, moitos lectores non apreciarían estes trazos e non chegarían a entender o significado real desta e doutras tiras de contido críptico e político.

Porén todas estas tiras e as súas mensaxes máis ou menos crípticas representaban

un material difícil de comprender na súa totalidade para moita xente que, se ben aínda non estaba familiarizada cos convencionalismos da BD, ou que se ben tiña como referencia de BD as clásicas tiras ou álbumes de aventuras de fácil comprensión, nestas tiras non atoparía as secuencias narrativas clásicas nin a explicación do porqué de boa parte das historias de Esperante. Esta complexidade e densidade da obra de Esperante xa supuxera, non obstante, a súa exclusión da revista *A Cova das Choias* segundo se desprende da carta enviada polo editor da mesma³⁴⁸.

4.2.3.1.2 *Dr. F* de Ricardo Lázaro.

Despois do remate da serie de Luís Esperante o 11 de agosto de 1974, non habería que agardar moito para atopar o comezo das seguintes tiras deseñadas galegas. Só un mes despois, o 15 de setembro comezaría na contracapa do IG unha prancha a toda páxina baixo o nome de *Dr. F*, do autor Ricardo Lázaro. Xa nesta contracapa se advirte que este non será o seu espazo natural, senón que “habitualmente esta serie se publicará en nuestras páginas interiores, y concretamente en la sección *As Furnas do Rei Cintolo*”.

A publicación a toda páxina nun lugar tan visíbel como a contracapa, resultaría ser unha estratexia de *marketing*, coa que chamar a atención dos lectores sobre a nova xeira de tiras deseñadas que se vai desenvolver nas seguintes semanas nas súas páxinas interiores. Constátase desta maneira o interese que o medio de comunicación tiña posto na BD en galego, non só como artefacto cultural, senón tamén como produto de interese comercial³⁴⁹, que constataría o aumento dun público cada vez maior que demanda non só este novo medio como axente de

348 Vid. Anexo, doc. 4.

349 Con isto referímonos a que o medio da BD en galego estaría a adquirir unha importancia notábel dentro dos hábitos de consumo dos lectores, facéndose eco disto o propio xornal ao lle outorgar notoriedade a estas publicacións.

recuperación cultural, senón un medio enteiramente galego³⁵⁰.

Ricardo Lázaro preséntase no cabeceiro desta primeira historia como un “dibuxante galego residente en Santiago que na actualidade traballa ademais noutras dúas series: *Xanc e D'aina e Alistarco Polo*”. Antes disto, o autor, que andaba perto do circo da A.C *O Galo*, xa expuxera³⁵¹ ao igual que o seu predecesor, Luís Esperante, na mostra celebrada en Compostela e posteriormente itinerante, *Exposición de cómic galego*. Sería, pois, Pepe Barro con quen establecería o contacto para comezar a publicación dentro d'*As Covas do Rei Cintolo*, que se estenderían durante sete edicións dominicais, até o 24 de novembro³⁵².

A obra preséntase, porén, como “unha serie que xurdiu hai catro anos”, a cal non chegaría a materializar a súa publicación até este momento. Non obstante, tanto os formatos empregados -a prancha inicial e as tiras deseñadas posteriores- como as datas sinaladas nas obras -74- fannos pensar nunha serie que ou ben xa estaba na mente do autor e á cal lle deu forma xa coa proposta do xornal, ou ben xa estaba materializada nalgún formato, sendo refeita de novo para a ocasión.

4.2.3.1.2.1 Características xerais de *Dr. F*

Para comentar as características xerais da serie creada por Ricardo Lázaro cremos clarificador e necesario facelo mediante a comparativa coa serie que lle precedeu, coa fin de observar se existía algunha tendencia estética, narrativa, e/ou de contido social ou político, ben exposto simbolicamente ou dunha forma máis directa que defina un eixo común na BDG, e mais especificamente nas tiras deseñadas dos medios de comunicación.

A primeira das características que atopamos, e que o diferenciarían da tiras

350 Fuxindo así do estereotipo “anglosaxón” e “baixocultural” co que comezou a súa singladura.

351 Vid. 3.3.4.2

352 Non foi totalmente continua a serie, ao faltar en catro edicións dominicais durante o período de tempo que estivo a publicar.

deseñadas por Luís Esperante sería a dunha aparencia de continuidade narrativa, ao presentarse como unha serie xa realizada tempo atrás -o cal nos fai pensar nunha historia trenzada- e que este feito se presente xunto cunha serie de personaxes e de lugares mais ou menos delimitados. Desta galería de personaxes, sete en total, destacarían dous que se erixirían en principais -un deles o que dá nome á serie, o Dr. F- que levarían o peso dos diálogos fronte os cinco restantes, dos cales, algún pode chegar a ter certo protagonismo; os outros personaxes apenas chegarán a ter sequera unha frase. Temos desta maneira unha heteroxeneidade de caracteres que representarían distintas visións do seu -e noso- mundo, fronte á visión unilateral da *vella descoñecida*, que impuña unicamente o seu parlamento nas distintas tiras.

No caso da serie do *Dr. F* a voz do autor manifestaríase xeralmente por medio dunha das personaxes principais, Camelisa, puidendo alternar con algunha das intervencións doutros personaxes como o propio *Dr. F*. Porén, os diálogos entre personaxes funcionan, máis que para trenzar unha continuidade narrativa, para transmitir, ao igual que na *vella* de Esperante, as críticas ao sistema ditatorial no que viven -dunha maneira solapada- para evitar a censura. Para isto créanse unhas tiras deseñadas cunhas estruturas dotadas de “unidades de sentido”³⁵³ e que poden, ao contrario que no caso das tiras de Esperante, dar pé a pensar nunha continuidade narrativa debido á non finalización conclusiva dunha maneira tan evidente como no caso deste último. Así, mentres que entre as dúas primeiras publicacións -unha prancha máis unha tira- existe unha relación de continuidade, desde a terceira publicación compróbase que non existe unha trama, é dicir, que non se persegue transmitir unha historia unitaria por medio da combinación das diferentes tiras e cadriños.

Diferirían tamén moito entre os dous autores o “encriptamento” da mensaxe que, se no caso da *vella* respondía máis ao chamamento do lector para actuar libremente fronte as mentiras e abusos franquistas, mediante chamamentos a “dicir a verdade” ou “matar ao lobo”, e mesmo con debuxos simbólicos da bandeira galega ou un puño erguido, no *Dr. F* de Lázaro a mensaxe política aparece “mergullada” baixo os

353 Seguindo a Muro Munilla (2004: 110)

diálogos das personaxes, ben baixo temáticas simples como a dos alugueiros ou o leite -en formas alegóricas- ou ben dunha maneira máis directa, desmontando frases recorrentes e demagóxicas da sociedade da época a través dos cavilamentos de *Camelisa*. A xa mencionada aparencia de continuidade da trama entre unha tira e outra -sobre todo porque a temática e estética das tiras así nolo suxire-, serviría tamén de agochamento desta crítica social, ao deixar en suspenso, nalgúns casos a finalización dos sucesos e diálogos que, porén, si adquirirían un matiz autoconclusivo e crítico.

No debuxo tamén podemos atopar bastantes diferenzas entre unha e outra serie de tiras. No caso do *Dr. F*, os debuxos presentan unha liña máis clara e definida, separándose do punto de abstracción icónica que presentaba Esperante, mais sen achegarse tampouco a un modelo realista nos seus debuxos. Hai, da mesma maneira, unha maior definición tanto en marcar os espazos onde se sitúa a acción, mais seguindo sempre entre o icónico e o real³⁵⁴. Así, por exemplo, o castelo será peza fundamental das tiras, pois é onde se desenvolven as historias do *Dr. F*, aparecendo en catro das sete tiras e sendo en tres delas a imaxe que inicia a historia. Este elemento presentaría un alto grao de iconicidade, mentres que algúns dos outros elementos que aparecen, como o avión da terceira tira ou a cociña da cuarta, presentan uns trazos algo máis realistas.

Pola súa banda o carácter teatral observado nas tiras de Esperante tamén se esvaecerá nas de Lázaro, posto que se no caso da *vella*, esta se dirixía ao público cun ton declamatorio diante dun fondo espido -un fondo branco que marca a presenza da protagonista, ao igual que o fondo negro marca ao actor baixo un foco, representándose neste caso ao revés por evidentes cuestións estéticas e artísticas-, no caso do *Dr. F* as paisaxes nas que se sitúa a acción e que alonxarán no espazo e no tempo do espectador, así como a estrutura dialoal entre as personaxes, sen dirixirse ao público, racharán con esta visión teatralizante.

354 Cómpre subliñar que non porque as personaxes sexan icónicas o fondo onde transcorren as súas accións tamén o teñan que ser, así no *Tintín* de Hergé as aventuras das súas icónicas personaxes sucédense entre fondos de carácter realista.

4.2.3.1.2.2 Análise das tiras do *Dr. F*.

Como xa se sinalou anteriormente, a serie do *Dr. F* comezaría cunha prancha que ocupaba toda a contracapa de IG do 15 de setembro de 1974 -Fig.82. Nela, e a carón dun texto aclaratorio do propio autor atopamos en letras grandes o nome de *Dr. F*, que lle dará nome á devandita serie³⁵⁵.

Da banda dereita e ocupando toda esta marxe en vertical preséntanse todos os personaxes que van intervir na serie mediante un retrato das facianas baixo o cal se atopa o nome de cada un. Así serán presentados o propio *Dr. F*, *Camelisa*, *Aceite Vetusto*, *Chino-Li*, *Xeneral Urraca*, *Profesor Toribio* e *Avetuna*. Mediante esta presentación, o autor realiza unha categorización dos propios personaxes, simplificando ao espectador a realización de dita categorización e eliminando a necesidade de fornecer accións e elementos superfluos para chegar a diseccionar a función e personalidade de cada personaxe. Por medio da xestualidade do retrato, unido ao nome ou rango da personaxe, poderemos facernos unha idea da categoría *actancial* de cada un deles. Por exemplo, no caso de *Camelisa*, o seu rostro afiado e sereno -cun máis que evidente parecido ao actor Kirk Douglas- mentres fuma un cigarro, transmítenos a idea de estar ante un dos protagonistas da serie: unha personaxe con mesura nas súas accións e palabras e que contrastaría con algunha outra personaxe inestábel ou de actitudes irracionais. Unha destas personaxes inestábeis ou irracionais percibiríase por exemplo³⁵⁶ en *Avetuna*, que aparece retratado, con gorra cara atrás e vesgo; esta habitual maneira de representar de maneira a alguén “parvo”, unido a un nome xa caricaturesco amosarían esta parte irracional.

Outro caso sería por exemplo o *Xeneral Urraca*, cuxo “rango” e nome, unido á evidente face agresiva e irracional descríbenos xa de inicio un personaxe violento e agresivo que poría en dificultades aos protagonistas da historia.

355 A pesar de estar en terceira persoa, o feito de estar inserido dentro da estrutura da prancha e coa mesma tipografía así o suxire.

356 Aínda que todas as personaxes posúen trazos a este respecto máis ou menos marcados imos sinalar os máis significativos.



Fig. 82 A prancha primeira presentada por Ricardo Lázaro para a serie do *Dr. F*, facía presaxiar unha serie de aventuras cunha trama continuada. O distanciamento espazo-temporal suxerido no primeiro cadriño e a presentación dun variado elenco de personaxes así o facía prever.

Porén, e malia que todas estas caracterizacións dos personaxes, así como a indeterminación de espazo e tempo³⁵⁷ que se pode apreciar no primeiro cadriño coa representación dun estrambótico castelo -nunha época actual, no pasado?- nunha imposíbel localización xeográfica, semella sinalar unha continuada serie de aventuras e desventuras con infinidade de sucesos en lonxícuas paraxes, o resultado final difire en boa medida destas expectativas. Póñase por caso, que de ter comezado as tiras co primeiro cadriño da tira do 3 de novembro³⁵⁸ tería sucedido todo o contrario: o lector agardaría unha serie de acontecementos limitados e próximos de nós. Mais precisamente é neste punto onde se conseguirá introducir dunha maneira mais solapada a crítica sociopolítica que insire nos seus textos ao descontextualizalos en parte ao se presentaren nun espazo e lugar distante da realidade social.

Nesta primeira prancha, preséntasenos polo tanto ao *Dr. F*, un personaxe con aspecto de malvado líder, cun estrambótico traxe con capa e un grande F pendurado do pescozo e a un meditaundo *Camelisa*, sempre cun cigarro na boca. A pesar da malvada imaxe que trasmite o *Dr. F* e de atoparse nun recóndito castelo, a conversa resulta do máis cotián, comentándolle o *Dr. F* a *Camelisa*: “¡Ajá! ¡Boa vista a dereita... boa vista a esquerda! ¡Perfeto!”. A conversa segue até que de repente o *Dr. F* dáse conta que non sabe onde está a saída, ao que *Camelisa*, impasíbel sinálalle: “¡si é por eso, xefe, non se preocupe...! ¡Non a ten...!”. Finalmente, no derradeiro cadriño da prancha *Camelisa* sentencia: “¡Xa sería moito pedir, digo eu, que ademais de ter esquerda e dereita...inda tivera unha saída...! ¿Non lle parece?”. Ante isto asente o propio *Dr. F*: “¡Cala...cala...! ¡As veces esquénzome de onde estou!”

Nesta derradeira frase, estase a remitir a un lugar coñecido que non pode ser o novo castelo que están a ollar, o que nos leva a intuír que se trata do país, sistema ou sociedade no que están inseridos os protagonistas. Este choque entre o distante *locus* onde transcorre a acción e a referencia a un estado de cousas co que nos

357 No caso do tempo, ademais da indeterminación producida pola localización e pola propia estrutura do castelo que parece remitirnos a séculos pasados, non se fai ningunha precisión ou marca temporal que nos sitúe.

358 Vid. Fig. 86.

podemos, como lectores e cidadáns, sentir identificados, fai que observemos cunha outra perspectiva a frase anterior de *Camelisa*, e que nos remitiría á situación de búsqueda de saída a un franquismo xa a punto de morrer e no que nin a dereita nin a esquerda chegan a un punto de saída do mesmo.

Esta suposición do sentido total da prancha, clarifícase máis aínda na segunda tira, do 22 de setembro -Fig. 83-, que presentaría unha continuidade coa prancha anterior -serían as únicas que a terían- ao retomar no seu primeiro cadriño unha das frases: “Pro ¿É que non ten saída este castelo...?”.



Fig. 83 Os xogos de contraste que produce o autor entre a distante e malvada aparencia do *Dr. F* e a inxenuidade do mesmo sumado a unha temática cotiá consegue introducir unha oportuna alegoría sobre a situación sociopolítica do momento bordeando os límites que a censura impuña.

Esta frase non estaría escollida ao chou senón que sería a que na prancha anterior marcaría o inicio alegórico entre a existencia dunha saída do castelo e a saída do sistema franquista. Retomaríase pois o tema sociopolítico, sendo neste caso a tira moito máis directa e clarificadora ao respecto. Desta maneira, menciónanse aos “alugueiros” do castelo como os axentes que están a negociar a construción desta “saída”, marcando estes unha relación formal coa “esquerda e dereita” que se mencionaba e definindo alegoricamente aos dous bandos implicados na busca da saída ao franquismo. Finalizaríase esta secuencia, formada pola primeira prancha e

máis a tira que estamos a ver cun final bastante definitorio e que aclara as veladas intencións de análise sociopolítica baixo o toque de humor que proporciona o contraste dos caracteres dos personaxes: a imaxe que nos facemos deles e como realmente actúan. Neste final *Camelisa* sentencia sobre a tardanza na negociación dos “alugueiros”: “¡E que entre uns que si e outros que non... a cousa paréceme que vai quedar nunha apertura con pasaporte...!”, ao que lle responde o *Dr F*: “¡Xa me estaba temendo eu unha xogada semellante!”. Sería pois, nesta frase final onde o lector poderá apreciar perfectamente o significado de todo o que se estaba a debullar nos anteriores cadriños: o debate desa “saída”, ou sexa, do franquismo, tería nesa confrontación entre os do “que si” e os do “que non” aos representantes da esquerda e da dereita, e que levaría finalmente a unha das saídas que menos agradaban á sociedade de esquerdas, que buscaban un profundo e radical cambio da sociedade que sancionase exemplarmente a quen durante anos asasinou, encarcerou e levou ao exilio a milleiros de persoas. Esta resolución que albisca *Camelisa* sería pois “unha apertura con pasaporte”, co que a radical mudanza ficaría esvaecida e os cargos franquistas poderían saír indemnes, algo que o *Dr. F*. Xa o “estaba temendo”.

Quedaría desta maneira orientado cal será o concepto de tira deseñada que Ricardo Lázaro, elaborará para IG: ambientado nun lugar atópico e cun numeroso elenco de extravagantes personaxes, diseccionará alegoricamente os trazos da sociedade cos que o autor disenterá, sen elaborar unha trama aparente, mais dándolle unha conclusión a cada unha das tiras, pero non sen dar pé a que esta poida continuar nas seguintes edicións na maior parte das ocasións.

No caso da terceira tira, do 6 de outubro -Fig. 84-, e como caso excepcional, o protagonista será un dos personaxes secundarios, *Avetuna*, sen que apareza nin o *Dr. F* , nin *Camelisa*. Será a única aparición desta personaxe. Nela aparece pilotando un avión³⁵⁹ mentres fala en alto sobre a política: “A política é pra os

359 No primeiro cadriño só se percibiría o avión e os globos que indican que a persoa que o pilota está a falar. Será no segundo cadriño cando se observa xa o personaxe aos mandos do avión.

homes serios, conscientes...preocupados...racionás...”, e xa no segundo e terceiro cadriño matizará: “...e pra os que non somos de ningunha destas cousas...”, “inventouse a *pilótica*”. Esta última frase, pronunciaríaa o personaxe dirixíndose cara o lector, algo tamén único nas tiras de Lázaro³⁶⁰. Acto seguido o cuarto cadriño fúndese en negro cuberto de onomatopeas -¡Clonk!, ¡Clank!, ¡Clink!...- que denotan que o avión se estrelou debido a que *Avetuna* non estaba a mirar cara a diante -senón ao lector-espectador-, feito este que se verifica no derradeiro cadriño onde se volta observar o avión, desta volta desfeito fronte a unha parede rochosa. A frase que de entre os cascallos sae -a voz da personaxe- sinala: “¡Que como ben vedes...!”, “¡Aseméllase bastante...!”.



Fig. 84 Desde a sinxela trama proposta, cun previsíbel desenlace da tira, e mais a estereotipada caracterización da personaxe, Lázaro constrúe unha clásica tira humorística que, sen restar contido social, supón canda menos a ruptura da continuidade narrativa que se estaba a propoñer de inicio na serie do *Dr F*.

A intención do autor nesta tira tería, polo tanto máis puntos en común coa tira humorística, tanto polo descenso da densidade achegada nas demais tiras e no número de personaxes implicados, así como polo contido narrativo e textual presente nos diferentes cadriños, ademais do patente carácter autoconclusivo baseado no riso final, que outorgará tanto o xogo dialéctico “política” vs “pilótica”

³⁶⁰ En concreto nesta serie do *Dr F*, no resto das tiras os personaxes parlamentan entre si.

como o aseveramento da semellanza das dúas verbas co resultado da colisión.

Na terceira tira voltará o autor a retomar a acción dentro do espazo do castelo, presentando de novo ao *Dr. F*, que tras dun atril coa placa de: *Xuntanza encol das ideas e outros derivados do leite*, pronuncia un discurso ante os seus “subordinados”, entre os que se pode atopar a *Camelisa*, *Aceite Vetusto*, *Chino Li*, e *Profesor Toribio*. Na tira reproducíase só o discurso do *Dr. F*, sen que interveña ningún dos outros personaxes. Así, dáse relevancia absoluta á mensaxe do protagonista, que di³⁶¹: “¡As ideas como a leite da vaca...”, “...as máis das veces voltanse resesas...! / “...é lóxico pois...renovalas” / “...a tal efecto podense seguir dous procedementos...”, “un: tirar ca leite...”, “dous: tirar ca vaca...” / “...craro, craro... diredes que nalgúns países non se tira nada...”, “...é certo...aproveitan a leite...aproveitan a vaca e fanse yogures” / “¡Pro logo siguen igual ca nos e por enriba lles chaman democracias...!”



Fig. 85 Baixo o tema da produción de leite, realízase a través do protagonista un parlamento alegórico sobre a necesidade de trocar o caduco sistema franquista desde a raíz.

No parlamento pronunciado polo *Dr. F* atopamos unha simbólica mensaxe na que profundiza polo proceso de renovación das ideas -o leite- que co tempo acaban

³⁶¹ Reproduciremos aquí todo o texto seguido, separando, como até o momento, os distintos globos polas correspondentes comiñas e os distintos cadriños pola barra transversal.

por ser caducas e anticuadas, vóltanse resesas. A partir de aí podemos entender que o “produtor” do leite, é dicir, a vaca, pode referirse ben ao sistema franquista ou mesmo ao propio ditador Franco. Ante isto o *Dr F*, proporía como solución “tirar”, é dicir, mudar completamente de goberno e de sistema político, senón queremos seguir baixo outro nome: democracia, mais coas mesmas directrices propugnadas até o momento polo goberno de Franco.

Será esta tira, na que máis profundamente se critique o goberno do estado, e tamén na que máis abertamente, aínda que mediante unha comparación simbólica, se pronuncia o autor sobre a necesidade de que non se produza unha continuidade do anterior goberno baseado nunha posíbel “transición” cara a unha democracia irreal, que pasa, tal e como se sinala, “nalgúns países”.

As tres tiras restantes do 3,10 e 24 de novembro -Fig. 86, 87 e 88- preséntanos tres reflexións de *Camelisa*, ben pola inquedaanza que lle supón un dito popular, ben por criticar por medio dun exemplo as inxustizas da vida -cunha visión autoreferencial na que podemos atopar perfectamente a voz do autor- ou ben, de novo, pola inquedaanza dalgún outro dito popular. A crítica, vírase polo tanto, máis cara á sociedade e os tópicos que a rodea, que por medio dos recursos fraseolóxicos seguen a transmitir un ideario conservador, en orde, iso si, coas proclamas do goberno nacional-catolicista.

Na prancha do 3 de novembro, Lázaro presenta a súa crítica á subordinación á que o goberno franquista submete ás mulleres³⁶², que eran consideradas meros obxectos de procreación e alivio do home, e onde a propaganda franquista empregaría a frase nietzscheana “O home debe ser educado para a guerra, e a muller para o descanso do guerreiro” para aposentar o seu ideario nacional-catolicista e de submetemento patriarcal na sociedade da época.

Por medio de *Camelisa*, sempre cavilante, fórmase unha dúbida ao respecto: “¿Pro se a muller é o descanso do guerreiro...¿Quen guerrea e traballa...?”. Ante isto, *Chino-li* respondería con firmeza: “¿O home!”.

362 A través de toda a propaganda franquista, na educación, nos medios de comunicación, libros, declaracións, textos, a Sección Femenina, etc...



Fig. 86 Partindo da clásica frase de Nietzsche “O home debe ser educado para a guerra, e a muller para o descanso do guerreiro”³⁶³, recollida posteriormente pola propaganda franquista -entre outras moitas- para continuar quebrando ideolóxica e psicolóxicamente a posición e labor da muller na sociedade da época, Lázaro propón unha reflexión sobre a mesma criticando abertamente os prexuízos machistas aínda existentes na sociedade.

Ante este pensamento retrógrado, expón *Camelisa* a súa preocupación ante a existencia aínda dunha sociedade convencida dunhas premisas tan arcaicas: “¡Carafio! ¿E pensar que inda hai homes capaces de decir semellante frase!”.

Seguindo en certa maneira esta orde de cousas, Lázaro voltaría, xa na derradeira prancha publicada en IG, a elaborar a súa crítica social, desta volta por medio doutra premisa franquista feita *slogan*: “O traballo dignifica ao home”. Da mesma maneira que o ideario nacional-catolicista glorificaba o traballo, condeaba a bebida e as mulleres, tal e como mencionaría *Camelisa* xa no primeiro cadriño desta tira: “¡Pois anteonte decíanme que o traballo honra e dinifica e que o sexo e a bebida non!”, “¡...cousas do demo dicían!”.

Expón desta maneira *Camelisa* con grande xesto de preocupación os seus medos por estar a levar unha vida condeatoria -ensínasenos tamén desta maneira aspectos do *habitus* desta personaxe, afeccionada polo tanto ao sexo e á bebida- un medo que os poderes fácticos cristiáns se encargaban de transmitir constantemente á sociedade.

Como contrapunto ao pensamento de *Camelisa*, quen, como xa se mencionou, tiña cunha grande pesadume polos comentarios recibidos días atrás, aparece,

³⁶³ Recollida en *Also sprach Zarathustra* (1883).

falando por primeira e única vez, o personaxe de *Aceite Vetusto*, en cuxa fisionomía destaca un sorriso lateral que lle proporciona un aspecto *canallesco*. Este aspecto fisionómico que nos infunde unha determinada forma de ser refrendárase no derradeiro cadradiño, onde cun primeiro plano da face e do sorriso de *Aceite Vetusto*, expónse o seu ideograma vital a respecto das inquiredanzas de *Camelisa*.



Fig. 87 Ao igual que na tira anterior, Lázaro, intenta por medio das cavilacións de *Camelisa*, axudado neste caso polo personaxe de *Aceite Vetusto*, desmontar o círculo dogmático coa que a propaganda do goberno franquista atemorizaba e sometía á sociedade.

A respecto do pecaminoso que poida resultar o sexo e as bebidas -e por extensión todos os modos e comportamentos rexeitábeis pola igrexa e o goberno franquista- *Aceite Vetusto* sinalaría que os que condeaban eses actos tiñan razón posto que: “eu polo menos.../non coñezo nada máis dino e honrado que unha tumba!”.

Atácase así a moral e os preceptos que se impoñen desde unhas instancias que, lonxe de ser puras ou limpas, carecen en boa medida da honra que supostamente propuñan. Da mesma maneira relaxará as críticas e imposición morais que se propugnan contra certas actitudes -sexuais, de consumo-, que non serían peores que as demais, posto que, como ben sinala todos seremos iguais ante a morte, que sería o único sitio onde a humanidade non “pecaría”. Así sinalarase que a condición humana non é pois, honrada por natureza, dando igual a condición social ou

relixiosa na que se atope o individuo.

Na tira do 10 de novembro -Fig. 88-, a penúltima da serie, o autor preséntanos de novo á personaxe de *Camelisa* quen, nesta ocasión realiza unha defensa dos autores de BD e desta arte en xeral.



Fig. 88 Ao igual que xa fixera Luís Esperante nas súas *Historias dunha vella descoñecida*, Ricardo Lázaro, emprega a autoreferencialidade respecto da BD para realizar unha crítica. Se ben, no caso de Esperante estaba dirixida contra os propios factores políticos da época, neste caso emprégase para denunciar o desleixo que sofren os propios autores de BD, evidenciándose na tira a propia voz do autor.

Desta maneira, *Camelisa*, a raíz dun debate sobre a falta de entendemento e a comunicación, sinalaría que cando un “escribe un cómic coa mellor das intencións...” o que pasa é que “¡Non lle pagan un cén-ti-mo...!”. Cando o *Dr. F* lle replica que iso non ten a ver coa comunicación, *Camelisa* comenta: “¡Non me veña con esas! Voste moito cre na comunicación e logo di que o único linguaxe que ben entende a xente non ten nada a ver con ela...!”. O interesante desta afirmación de *Camelisa*, e da tira en si, é precisamente a autoafirmación, dentro do xa carácter autoreferencial da mesma, do poder comunicativo que a BD ten, do poder trasnmitivo e comunicativo que posúe para achegar a todo tipo de xentes, diferentes visións, críticas e informacións. Así, se precisamente esta tira sae case ao final da serie de Lázaro, sería necesario pensar que se trata dunha crítica ao tratamento que,

como autor, estaría a recibir por parte dalgún sector da comunicación para o que traballaría.

Un dos sinais que clarifica a importancia do texto nesta tira -e que de igual maneira amplificaría a súa importancia nas demais- é o espazo que se lle concede a este na tira. Así, a falta de espazo que implica a elaboración dunha tira deseñada subsanaría o autor coa eliminación das figuras en favor do texto. Este recurso observámolo entre o terceiro e cuarto cadríño, onde se está a entablar unha conversa entre *Camelisa* e o *Dr. F.* Se no terceiro cadradiño aparecen os dous personaxes con cadanseu diálogo -baixo a forma do globo ou bocadillo-, o incremento do texto dialogal no seguinte cadríño vai implicar que unha das figuras, *Camelisa*, desapareza para poder dar cabida a dito texto. A solución aplicada por Lázaro sería o aproveitamento da figura de *Camelisa* no cadríño anterior, do que sairía o comezo do globo, mais que, co avanzo temporal que supón a *rúa*, e a presenza do globo nun novo cadríño -e grazas o coñecemento do convencionalismo da BD-, sabemos que ese texto dialogal pertence a esa figura, mais nun momento posterior que enlazaría coa figura e a resposta do *Dr. F* no cuarto cadríño.

Aínda que a colaboración de Ricardo Lázaro apenas durou máis de dous meses -aproximadamente- a súa proposta pode ser considerada como algo excepcional dentro das tiras deseñadas dos medios de comunicación galegos. Primeiramente pola creación dun marco de acción nunha paraxe descoñecida e lonxíncua, dentro dun gran castelo, e cun numeroso elenco de personaxes que, pola súa caracterización, nos faría pensar nunha trama onde este grupo pretenda “dominar o mundo”, seguindo a estética de filmes como *James Bond*. Este marco que leva ao lector a recrear esta suposta e seria trama -inexistente- tería só precisamente unha función de alonxamento da narración, creando, desta maneira unha certa *distensión cómica* cando realmente se están a tratar temas moi próximos ao propio lector. Porén, esta *distensión cómica* creada, non enmascara -quizais só o suficiente para esquivar a censura- o compromiso social que presentan todas as tiras do autor. Outra das características que o diferenciarían dos demais autores de tiras deseñadas

son os pequenos detalles que, sen ser en exceso, acompañan algúns dos cadriños. Como exemplo resaltar todos os elementos dispostos na cociña da tira do 3 de novembro, onde incluso se aprecia un cartel de “manteña limpo este castelo”, ou xa na derradeira tira do 24 de novembro -Fig. 87- onde a figura do pequeno animal -polo ou galiña?- que acompaña a sinatura do autor nas derradeiras tiras, comeza a incorporarse nalgún dos demais cadriños, moi na liña do que autores da *Escuela Bruguera*, como Manuel Vázquez ou Francisco Ibañez estaban a facer.

Tamén na liña do incremento progresivo dos detalles nas súas tiras, podería apreciarse como na derradeira tira se acentúa o feito narrado no diálogo dos personaxes por medio dos globos, sendo neste caso, uns globos que denotan a recreación dun acto sexual, cando precisamente no cadriño anterior se presentaba a problemática de ser o sexo unha “cousa do demo”. Cómpre resaltar tamén que a inclusión deste tipo de onomatopeas “luxuriosas” non deberon ser ben acollidas pola censura da época, posto que se ben xa representar unha escena sexual era prohibido con case total seguridade, a recreación do mesmo acto levantaría da mesma maneira moitos receos entre a dirección do xornal, que mesmo pretendeu censurala³⁶⁴.

4.2.3.1.3 Xaquín Marín en IG.

4.2.3.1.3.1 *Un artista do seu tempo e do seu pobo.*

Coa frase “Xaquín Marín. Un artista do seu tempo e do seu pobo” puña título RP ao texto do catálogo da exposición que XM realizou no *Museo Arqueolóxico e Histórico da Coruña* en outubro de 1979. En dito museo, o autor fenés exporía tanto obras pictóricas, como “dibuxo” e “cómic”, realizados ao longo dos anos setenta, e que presentarían distintas variantes artísticas axustadas á evolución á que o propio artista sometería a súa obra, comezando pola pintura e decantándose logo pola BD para finalmente ficar coa inmediatez do humor gráfico. Porén, dentro desta

364 Así o sinala o propio Ricardo Lázaro. E.P. outubro 2014.

diversidade artística, diversidade que tamén podemos atopar incluso só no eido da súa produción de BD -pranchas para revistas e exposicións, álbumes, tiras deseñadas, etc...-, XM sempre tivo un eixo común, a de ser un xograr do pobo galego:

É un xograr -quezais un canteiro ou un selleiro- que, desterrado nos tempos de hoxe, baséase nunha realidás das nosas xentes, lembra cunha memoria ancestral os xeitos de ser dos nosos devanceiros mergullando os pés na terra e nas circunstancias que lle tocóu de aturar -a il e ao seu pobo- tentando crear unha arte absolutamente actual. (Patiño, R. 1979: s/p)³⁶⁵

Non se pode obviar tampouco, que esta modernidade presentada por Marín nas súas obras -sexa a variante artística que for- creaba moitas suspicacias e receos, ao non entenderse moitas veces os seus modelos de representación dunha terra asoballada que, como tal, tende a distanciarse de estruturas fermosas ou bucólicas:

Hai quen fala de desagrado diante das obras de Marín. ¿E que un autor non comercial nin comercializado ten de acochar e adoviar co “buen gusto” o seu mensaxe? Un pintor galego é un testigo do seu pobo, e o seu pobo está ben lonxe do paradiso e a redención. (Patiño, R. 1979 s/p)³⁶⁶

E é que XM reflectiu en todas as súas obras, xa sexan de BD, pintura ou debuxo, o sentimento colectivo como sentimento propio, a dolorosa experiencia colectiva da vida na terra como unha dor individual expresada por medio de metafóricos debuxos, da exclamación ferinte das súas verbas e, por suposto, da combinación destes dous feitos na BD. A respecto disto, rescata RP neste mesmo texto unhas verbas de Luís Seoane para o catálogo da exposición de XM na *Galería Sargadelos* de Madrid de 1977:

Está eilí onde a inmensa maioría dos homes foron metidos e collidos. Il é a concencia dises homes. Il sofre en propia carne isa situación. Non é pois home marxinal, como muitos artistas. Está eilí onde se está sufrindo e se

365 Vid. Anexo, doc. 6.

366 Idem.

dirimira o destino do home futuro. Por eso a súa obra ten esa concencia estremada e de loita, ese aire de trance decisivo.

Tal e como dixemos, sexa cal sexa o formato que empregou -e emprega- no seu devir artístico, podemos atopar pois uns trazos comúns que, como de seguido imos ver, son parte fundamental das tiras deseñadas que comezou a publicar na sección d'*As Furnas do Rei Cintolo*, do xornal IG. Agustín Fernández Paz sinalaría xa na introdución da obra recopilatoria *Dos pés á testa* (1986), cales serían as canles de transmisión desta angustia colectiva:

1. A obsesiva presenza da realidade galega.
2. O tratamento da realidade pola vía do humor.

E procedente deste último punto:

- 2.1. Un humor sacado da tradición popular.
- 2.2. Un humor procedente do absurdo, co que se cristalizaría o existencialismo.

Todos estes puntos poderemos identificalos a través das diferentes tiras que tanto por medio de *Gaspariño*, tanto no tempo no que saíu nas páxinas d' *As Furnas do Rei Cintolo*, como logo fóra destas no mesmo xornal, así como no resto de historias que apareceron da man do autor de Fene neste diario³⁶⁷ e noutros xornais e medios. A pesar da diversidade que nos seguintes puntos atoparemos en canto á presentación da imaxe e da narración proposta por medio de protagonistas e/ou elementos inseridos, a visión transmitida finalmente seguirá a ter unha certa unicidade no conxunto global do pensamento e obra de XM.

367 Referímonos á aparición dunha prancha do clásico “pé” de XM.

4.2.3.1.3.2 *Gaspariño*.

Despois de Luís Esperante, que publicara as súas tiras de *Historias dunha vella descoñecida*, entre o 12 de maio e o 1 de setembro de 1974, e de Ricardo Lázaro que publicara o seu *Dr. F*, entre o 15 de setembro e o 24 de novembro dese mesmo ano, sería a quenda de quen, posteriormente, sería un dos personaxes máis famosos dentro das tiras deseñadas e tamén unha personaxe de referencia dentro da cultura galega. Este personaxe sería *Gaspariño*, que aparecería por vez primeira n' *As Furnas do Rei Cintolo*³⁶⁸ o 8 de decembro de 1974. A súa chegada coméntaa Pepe Barro³⁶⁹:

Entón -Luís Esperante- deixouno, e logo propuxémosllo a Marín³⁷⁰. Eu sabía que Marín estaba debuxando tiras de *Gaspariño*; entón Marín comezou a publicar por primeira vez na prensa galega as tiras de *Gaspariño* nesa colaboración semanal d'*As Covas do Rei Cintolo*. Por iso no primeiro libro de *Gaspariño* fágolle eu o prólogo.

Así pois, Pepe Barro coñecía xa a existencia dunhas tiras que, sen teren sido publicadas con anterioridade, xa estaban a suscitar expectación entre os máis achegados, que tiñan polo tanto, acceso ás tiras que estaba a elaborar.

Comezaba así unha fructífera etapa, que duraría até entrada xa a década dos oitenta, publicando incluso despois da fin das páxinas d'*As Covas do Rei Cintolo*, co que podemos contar por centos as tiras de “Gaspariños” que publicou e que se poden observar en boa medida nos dous álbumes recopilatorios que se editaron³⁷¹. Ademais dos “Gaspariños”, e algunha prancha solta de “pés”, XM comezou a publicar con certa asiduidade -e co tempo diariamente- cadriños de humor gráfico, feito que, en boa medida, tivo a súa explicación ao morrer en decembro de 1974

368 Dentro, obviamente, como se sinalou até o momento do xornal IG.

369 E.P 22 de maio 2014.

370 Nesta conversa, Pepe Barro nun *lapsus* propio da grande cantidade de anos que pasaran desde as publicacións d'*As Furnas do Rei Cintolo*, e da brevidade coa que contou a publicación, esqueceu mencionar a serie, xa analizada de *Dr. F*, que, como estamos a ver, sitúase entre as *Historias dunha vella descoñecida* e *Gaspariño*.

371 Vid.4.2.3.3.2.2

Atomé, humorista gráfico que, xunto con Fernando Quesada, estaba a levar o peso do humor gráfico galego na posguerra, e que nesa altura compartía *escenario* de publicación con Siro López, autor que tamén axudaría a incorporar ao noso autor no xornal *La Voz de Galicia* en 1988, onde continúa a publicar a día de hoxe o seu cadriño diario.

Porén, a relación que XM podía manter co xornal dirixido polo progresista Rafael González non era todo o bo que se podería agardar, feito este que non nos é estraño dados os problemas de censura que xa estaba a padecer coas publicacións dos seus “pés” noutras revistas³⁷². Así o sinalaría Félix Caballero (2012: 10), recollendo unha entrevista no xornal *La Voz de Galicia*³⁷³:

En la época en que Marín publica sus *pies* en *El Ideal Gallego*, el diario coruñés estaba dirigido por Rafael González, un andaluz galleguista que llevó a cabo una sorprendente campaña a favor de la democracia y de la autonomía gallega (López, comunicación personal, 17 de febrero de 2012). Los *pies* y otras de sus viñetas no dejaron de causarle, sin embargo, quebraderos de cabeza al humorista, ya que disgustaban profundamente a un miembro del Consejo de Administración del periódico, perteneciente entonces a la Editorial Católica, que no paraba de pedir la cabeza de Marín e incluso –según rememora él mismo– le mandaba “anónimos desde el extranjero en papel de hotel de cuatro estrellas” .

Pese a este feito, o director, Rafael González continuou apoiando a Xaquín Marín, aínda que a súa relación non era moi boa, algo que anos máis tarde Marín recoñecería como unha equivocación:

Pasoume tamén con Rafael González, aquel director andaluz que me deu a

372 Así o relata o propio autor na introdución aos “pés” recollidos no volume recompilerio *Dos pés á testa* (Galaxia, 1986: s/p):

Estes pés comezaron a “andar” de revista en revista, pero resultaban moi subversivos para os tempos que corrían, ou que mellor dito, semellaban estar detidos. Nin a mesma “Triunfo”, que daquela era a máis botada para diante, se atreveu a publicalos, aínda que a Cesar Alonso de los Rios lle gustaron de abondo.

Cando refundamos Brais Pinto, decidiuse publicalos recollidos nun libro que se chamaría *Cen Pes*, e digo que se chamaría porque a censura dixo polo menos en tres ocasións :”no recomendable en su totalidad” co desespero de Cesar Arias.

373 Romero, S. e Pereiro, X. M. (1994, 4 de decembro). No te rías, que es peor. *La Voz de Galicia*, Sociedad I-II.

oportunidade en 1975 de traballar nun diario -a morte do debuxante Atomé, houbo que morrer un debuxante para que houbera praza-, e co que sempre me levei moi mal. Anos despois lle confesei canto me equivoquei. Soupen que me defendera no consello de administración dun marqués que non me podía ver. (Romero e Pereiro, 1994, Sociedad I)

Todos estes feitos dannos a idea das dificultades polas que o autor, que xa fora censurado en diversas revistas, estaba a pasar. Ademais da “protección” de Rafael González, a determinación do autor no que estaba a facer e nos ideais nos que cría conseguiron que non renunciase naquela altura ao compromiso que co seu pobo tiña. Así, seguiría publicando no xornal aínda despois de rematar o ciclo d'*As Furnas do Rei Cintolo* e o ciclo do propio Rafael González.

A etapa seguinte viría dentro da sección *Arco da Vella* de carácter tamén cultural e elaborado pola Asociación Cultural coruñesa *O Facho*, os cales admitirían dentro da súa empresa cultural as tiras de *Gaspariño*, que terían para eles e, por extensión, para o xornal e parte da sociedade galega da época unha gran relevancia: “non só pola amenidade gráfica que este lle dá a aquel, senón, e velaí o importante, polo contido de primeira magnitude que adoita ela ter”³⁷⁴

Por outra banda, a incomodidade que Marín provocaba nos órganos directores de EDICA³⁷⁵, poden xa achegarnos a algunha das características esenciais das tiras de *Gaspariño*, non tanto polo que se pode pensar nun primeiro momento de amosar un fervente anticlericalismo, senón por que segundo as súas propias palabras, “empecei moi militante”. Desta maneira cómpre debullar ben a imaxe de *Gaspariño*, onde tras da súa aparencia infantil e de neno do rural, agóchase todo un universo cultural, reivindicativo e incluso filosófico.

374 IG, 1 de outubro de 1978, p.30.

375 A xa sinalada *Editorial Católica* á que pertencía IG.

4.2.3.1.3.2.1 Características e análise.

Gaspariño. *O Balbino dos anos 70*

Gaspariño foi, e segue a ser, un dos personaxes máis queridos³⁷⁶ das tiras xornalísticas e, se cadra tamén do espazo cultural galego. Este feito podémolo constatar ademais, pola semellanza con algúns dos personaxes de ficción máis benqueridos da literatura galega de todos os tempos, e aos cales fai referencia Pepe Barro na presentación que das propias tiras se fai, con motivo da segunda publicación das mesmas no xornal IG o 22 de decembro de 1974:

Xaquín Marín é un dos debuxantes de comic galego.
Presentamos desde agora unha nova xeira de “tiras” nas que o persoaxe principal é un neno; un neno labrego que podería ser irmán de Balbino, o de “Memorias dun neno labrego”, ou curmán de Rañolas, o de “Os dous de sempre”; é decir: un ninguén.
Ollade, e que ben vos preste.

En efecto, a pouco que ollemos un par de tiras de *Gaspariño* darémonos conta das numerosas semellanzas que posúe con Balbino, o famoso personaxe a quen Xosé Neira Vilas deu vida en *Memorias dun neno labrego*³⁷⁷ uns anos antes, concretamente en 1961. O personaxe de Balbino sumerxíanos entón nunha sociedade rural, aguilloada pola emigración, o lastre da aculturación relixiosa e unha dicotomía de clases na que os donos da terra explotaban os labregos e amosaban cruentamente a súa superioridade social. Fronte a este panorama, o personaxe de Balbino, un neno de familia pobre, débúllanos por medio da inxenuidade e da inocencia unha aceda crítica social que, espido baixo o xa mencionado paradigma inxenuo que proporciona a fráxil posición dun neno de aldea, clarifica dunha maneira abraiante as inxustizas e os modos de vida aculturadores da súa época. Un neno en definitiva, “que pensa, un rapaz que quere

376 Así o sinala Xaquín Marín: “É con moito o meu personaxe máis querido, penso que tamén o que máis éxito acadou [...]” (Marín, X. 1986: s/p).

377 Buenos Aires, Editorial *Follas Novas*.

aprender, que ten vontade de ser persoa, como diría Dieste³⁷⁸.

Gaspariño presentará numerosas características comúns coa xa mítica figura de *Balbino*: de familia pobre, vive en primeira persoa o drama da emigración. Se no caso de *Balbino* é o seu irmán *Miguel* e o que fora seu mellor amigo, *Lelo*, quen estarían emigrados, no caso de *Gaspariño* sería seu pai quen leva xa “catro anos emigrado”³⁷⁹. As vestimentas dos dous protagonistas son tamén as mesmas, propias dunha familia pobre: camiñan descalzos e os seus calzóns están cheos de remendos³⁸⁰.



Fig. 89 Na tira de XM márcase explicitamente a pobreza da familia de *Gaspariño*: camiña descalzo, cun pantalón con remendos, sendo consciente da súa condición, que sinala abertamente á personaxe que o acompaña. As duras palabras da nai onde a comida que non quere *Gaspariño*, servirá para poder xantar ao día seguinte, transmite ao lector a drámatica situación na que día a día se atopa *Gaspariño*, trasunto de milleiros de nenos que malviven no agro galego.

Aínda que pobres, tanto *Gaspariño* como *Balbino* non procuran buscar a felicidade coa obtención de cartos, nin moito menos. Eles só queren procurar a liberdade e dar resposta a todas as inxustizas que observan a diario no seu mundo,

378 Xosé Luís Axeitos, in VV.AA (2011): *1961-2011 Cincuenta anos de Memorias dun neno labrego Xosé Neira Vilas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, p.26.

379 IG, 29 decembro 1974, p. 10.

380 *Gaspariño* levaría ademais un furabolos, o que o define como un neno activo e algo fedello que contrastaría coa pucha “de vello”.

inxustizas que non comprenden e que enuncian desde a inxenuidade do neno, mais cun trasfondo que se albisca deseñado por un adulto³⁸¹, o cal se torna receptor da mensaxe final. A necesidade de transmitir ditas inxustizas como modo de autosalvación, “como valdeirar o corazón”³⁸², faise tamén común nas dúas personaxes. Se *Balbino* ten que escribir un diario para botar fora todo o mal que se lle acumula coas desgrazas e inxustizas diarias, *Gaspariño* farao dirixíndose ao público en moitas ocasións desde a autoconsciencia, de ser partícipe do trasvase emisor-receptor. Así, cando non existe un personaxe que funcione como confidente, un amigo ou amiga, ou incluso un animal³⁸³, *Gaspariño* vírase cara ao público e amosa o seu parecer sobre as situacións que lle toca padecer.



Fig. 90 abril de 1977. En moitas das tiras de *Gaspariño*, XM presenta ao protagonista dirixíndose ao público que se torna confidente das súas inxustizas e problemáticas como modo de desabafamento. Nesta ocasión dentro da autoreferencialidade ao medio da BD na que se atopa, *Gaspariño* laiase da “inmortalidade” á que as súas verbas “de nenos” fican expostas.

381 Aínda que, no caso de *Memorias dun neno labrego*, tornase finalmente como un libro dirixido ao público infanto-xuvenil, os problemas subxacentes nas historias de Balbino trascenden este rango de idade, chegando a un público adulto, quen realmente desenmascara a crueza social que caracterizaba o agro dos anos corenta.

382 Neira Vilas, X.: *Memorias dun neno labrego*. (7ª Edic) Sada: Edicións do Castro, 1976. P. 28.

383 Xeralmente un can, ao igual que Balbino co seu “Pachín”.

Non obstante, o personaxe de *Gaspariño*, non concorda en todos os aspectos con *Balbino*, posto que, pertencendo a épocas distintas, -anos corenta no caso de Balbino e anos setenta no de *Gaspariño*- as preocupacións, cando menos as máis específicas, son distintas. Con isto queremos dicir que, se ben problemáticas xerais como a inxustiza social ou a emigración, si son tratados de maneira similar, outros aspectos como a industrialización masiva, ou a visión deshumanizadora dos avances tecnolóxicos desta nova época, terían só en XM unha especial importancia e unha peculiar maneira de transmitirse mediante a voz específica e adulta do autor³⁸⁴.

Tal e como sinala Pepe Barro no prólogo ao álbum de *Gaspariño* do ano 1978 os problemas que acostumaba tratar o autor eran os que estaban a causar máis estragos na sociedade do momento:

“Cos veciños daquel caixón, Gaspariño discutía decote das venturas e desventuras dos galegos e sabía ben o que eran as celulosas, as nucleares, o roubo do noso aforro, o roubo dos montes e das praias, a emigración...” (en Marín, X. 1978: s/p)

Alén de cargar contra a nova industria contaminante ou o saqueo dos banqueiros, *Gaspariño* amósase, fronte ao autoodio que impera na sociedade galega, orgulloso de ser da aldea, de falar galego, e da vida que, aínda sendo pobre, lle tocou en sorte vivir. Orgulloso posto que, se a outra vida que se pode levar responde a vivir na cidade con luxos innecesarios e onde os animais son substituídos polas máquinas, el prefere seguir como está.

Se ben na caracterización psicolóxica do personaxe así como a fondura filosófica e social, os dous nenos son similares, o tratamento gráfico que lle conferiu a *Gaspariño* tamén nos achegaría á imaxe que da personaxe de Neira Vilas nos

384 Posto que, ao igual que Neira Vilas, tal e como sinala Basilia Papastamatíu: “[...] utiliza un bien conocido, pero difícil recurso: el escritor se encarna en un niño, y por efectos de transmutación literaria, nos habla desde su interior, a través de sus mecanismos de percepción y de pensamiento; se trata entonces de una impostación hecha con toda conciencia, asumiendo el riesgo de su originaria falsedad [...]”. (Recollido en: Son, Corinne, *Xosé Neira Vilas y Memorias dun neno labrego* 2001: 47)

podemos facer.



Fig. 91 Mediante unhas fermosas transicións entre cadriños con forma de globos de soño, preséntasenos a un *Gaspariño* non só que non quere ser rico, senón que o mero feito de soñalo transfórmase nun pesadelo. Convertiríase así nun modelo de referencia para os adultos e para nenos. Cómpre advertir que, aínda que o debuxo foi datado no ano 76, publicouse no 77 posto que Marín ía enviando todas as tiras que producía e o xornal ía publicándoos segundo conviña, posto que moitos domingos non se publicaba por mor dos “especiais”.

Así, ademais de, tal e como dixemos, ser as vestimentas de ambos os personaxes iguais -pés espidos e pantalóns con remendos-, *Gaspariño* aparece dotado dun aspecto tenro e inocente que crea rapidamente unha empatía co personaxe, conseguindo transmitir a fonda tristura das súas inquiredanzas, ao igual que nos pasa co personaxe de *Balbino*. Este aspecto co que se dota ao personaxe tivo varios procesos de reelaboración, chegando a realizar até tres deseños previos até conseguir finalmente unha figura cos trazos máis icónicos e amábeis de entre todos os deseños e que sería finalmente a figura que perviviría durante anos até a fin da serie.

Estas reelaboracións do personaxe non manifestarían senón unha gran preocupación formal do autor coas súas tiras, buscando en todo momento un maior grao de conexión entre o grafismo e os valores e sentimentos que se pretendían transmitir.



Fig. 92 A imaxe tenra e bondadosa que transmite a figura deseñada por XM, así como a serenidade coa que transmite os problemas que lle preocupan -a el, ao autor e á sociedade en xeral- consegue empatizar perfectamente co receptor das tiras, outorgándolles unha fidelidade aos feitos narrados polo personaxe que se asentan principalmente na súa inocencia e na relaxación oratoria, non exenta de ironía coa que comunica os feitos.

Unha boa mostra tamén da significación psicolóxica e social que adquire o personaxe de *Gaspariño* atopámola no poema que Xosé Devesa lle dedicou, e quse e recolle no álbum *Dos pés á testa* (1986: s/p):

TEMA SOBRE “GASPARIÑO MARÍN”

GASPARIÑO MARÍN, sempre emigrando,
GASPARIÑO MARÍN, neno revelho,
a mirares de fronte (non de esguelho)
para este país de homes e de gando.

Meu hominho galego, indo co gando,
GASPARIÑO MARÍN, neno de esguelho,
a mirares de fronte este revelho
país universal, sempre emigrando.

Ao mirares os homes emigrando
deste país que é un país revelho,
meu neno da Galiza, olhas de esguelho

aos que tratan aos homes como a gando
GASPARIÑO MARÍN, sempre emigrando,
GASPARIÑO MARÍN, Neno revelho.

Aínda que en moitas ocasións, o personaxe de *Gaspariño* diríxese ao lector ou cavila sobre os problemas que lle preocupan en soidade, noutras moitas ocasións apóiase en personaxes secundarios para poder dar cabida ás súas cavilacións e ocorrencias. Un dos personaxes que máis aparece nas tiras de *Gaspariño* é *Antón*. *Antón* aparece xa desde as primeiras tiras e, ao igual que o protagonista, sufriría as modificacións estéticas pertinentes canda el. *Antón* preséntase, ao igual que *Lelo* para *Balbino*³⁸⁵, como o seu mellor amigo. Ademais de ser o confidente das ocorrencias de *Gaspariño*, *Antón* representa a mesma clase social -aínda que sen chegar a ser tan pobre, como imos ver- á que pertence o seu amigo. Presenta a mesma vestimenta: descalzo, pantalóns curtos, aínda que sen remendos -o que nos dá a idea de que non é tan pobre como *Gaspariño*-, dous tirantes no canto dun -pode ter a mesma significación que o anterior-, e boina. Tamén, ao igual que *Gaspariño*, *Antón* ten as súas cavilacións e inquedanzas arredor do funcionamento do mundo en xeral e de Galiza en particular, mais el non será quen de darlle resposta a estes temas, polo que será *Gaspariño* quen coa súa aguda visión lle ensine a realidade das cousas, moitas das veces desde a fondura inxenua de infancia, aínda que non exenta de razón.

Da cada vez maior aparición deste personaxe nas tiras de *Gaspariño* dáse, xa no ano 1980, na tira do 15 de xuño, onde se sinala: “Xa me está parecendo que este *Antón* quere roubar a tira”, mentres, este, na tira principal lévase esta tira de *Gaspariño* coa felicidade de sentirse o protagonista. Isto demostraría o papel cada vez máis importante que este personaxe tivo nas tiras de *Gaspariño*, e incluso o aprecio cada vez maior que o autor lle colleu.

Se *Antón* representa unha especie de *alter ego* de *Gaspariño*, un coprotagonista no que pode confiar e contarlle as súas confidencias de ti a ti, o outro personaxe que máis aparecerá nas tiras será precisamente todo o contrario, o antagonista.

³⁸⁵Seguindo coa analoxía con *Memorias dun neno labrego*.

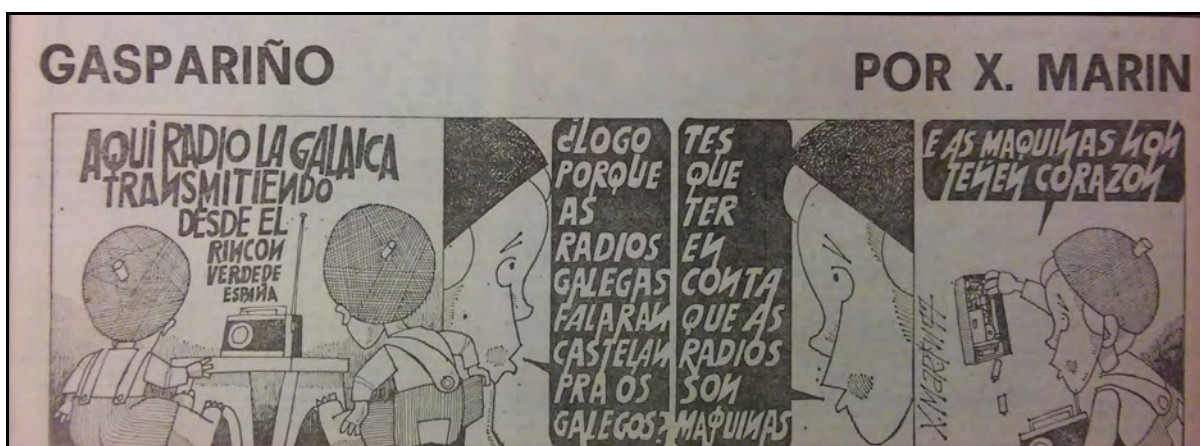


Fig. 93 Os personaxes de *Gaspariño* e *Antón* comparten xuntos gran parte das tiras de XM. Recollen unha visión do mundo moi semellante dado a súa común procedencia, rural e pobre. Entre os dous tentan, fóra das ensinanzas regradas, comprender o porqué das cousas. *Gaspariño* será, non obstante, tal e como apreciamos na tira, quen leve a voz cantante e quen instrúa o seu amigo no sentido -a maior das veces ruín- do mundo.

Este personaxe, do que non se menciona o nome -quizais para demostrar que realmente non é un amigo verdadeiro de *Gaspariño*- aparece caracterizado, e así o menciona o protagonista, como o “nenos da cidade” e representaría todo o que odia ou rexeita. Así, este personaxe, que proviría da cidade, como xa se sinalou, fala castelán, ten medo dos animais do campo, e sempre anda amosando a aparente superioridade dos da cidade fronte aos do campo, ao que *Gaspariño* fará quedar en evidencia grazas á súa agudeza, que supera con creces aos coñecementos de escola -privada supoñemos- deste neno. En concreto, clarifica en varias tiras que a procedencia deste neno é de Madrid, tanto polas críticas que se lle fai por “centralista”, como polas alusións que o propio neno fai de “he traido de Madrid”, ou polas súas críticas a “los gallegos”.

Esta figura do “nenos da cibda” representaría, en certo modo, o papel que *Manolito* tiña fronte *Balbino* en *Memorias dun neno labrego*, por canto representa a clase adineirada que se sente superior ás persoas que traballan para eles. Porén, existe unha gran diferenza, que consiste en que os pais de *Gaspariño* non traballan para os pais deste neno, polo que non está sometido a el, sendo libre de expresarlle

as súas opinións e de contradicilo cantas veces queira.

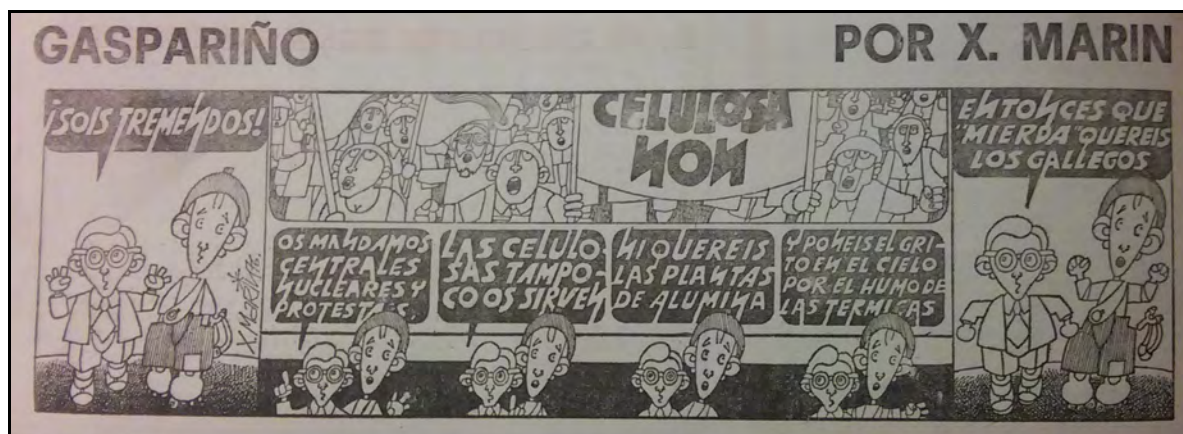


Fig. 94 A figura do “nenos da cibdá” representa o antagonismo de *Gaspariño*, vestido de traxe, con gravata e lentes, representa os valores do centralismo capitalista, que fomenta a industrialización contaminante que, sobre todo na década dos setenta estaba a acabar co sistema agrario tradicional e destruxa o sistema ecolóxico galego. XM, firme defensor da terra e dos valores naturais e contrario á industrialización salvaxe, atacaría en numerosas ocasións este tipo de actividades de sobreexplotación do territorio galego.

Este feito será tamén o que manteña, fronte a opresión que dominaba a *Balbino*, unha certa relación cordial entre os dous nenos. Así, aínda que o “nenos da cibdá” represente os máis rancios caracteres do sistema capitalista e do centralismo español -social, político e educativo- *Gaspariño* móstrase pacífico e sereno en todo momento -só puntualmente lle alza a voz- consciente de ser portador da verdade, observando case con pena -pola ignorancia dos nenos das cidades- e incredulidade en ocasións, mais sen recorrer a ningún tipo de violencia, feito que no caso de *Balbino* si lle “obrigou” a opresión á que estaba sometido.

Aínda que estes personaxes secundarios son os que máis aparecen e máis xogo lle ofrecen ao autor para as súas tiras, tamén noutras moitas ocasións aparecen personaxes de obrigada presenza, como a súa nai, unha nena -amiga ou o primeiro amor?-, e sobre todo, o seu can, que nos remitiría de novo a *Balbino* e ao seu can “Pachín”. Namentres a nena aparece, ao igual que *Antón* como confidente ao que

Gaspariño lle conta as súas ocorrencias e/ou situacións, a nai aparece como un reforzador da dura situación na que se atopa a familia economicamente e os esforzos polos que teñen que pasar. Así, na tira do 6 marzo de 1977 -Vid. Fig.89-, *Gaspariño*, que non ten ningún reparo en admitir a pobreza da súa familia e, máis aínda, séntese orgulloso de ser como é e a vida que lle tocou en sorte. Transmitiríalle, pois, este feito á personaxe da nena, que funciona de confidente, cando o normal sería que non lle dixese que é pobre, para gañarse o respecto dela. Mentres, a nai aportaría veracidade á historia que está a contar e otórgalle tamén máis dramatismo, ao presentar o duro mundo do adulto fronte á visión idealizadora do neno.

Por outra banda, cando aparece co can, *Gaspariño* tentaría descifrar o sentido da vida do animal, descubrindo mediante unha relación alegórica, certas actitudes sen senso dos propios humanos, é dicir, advirte mediante a actitude do can, cales serían os mecanismos polos que se rexen os adultos.

Estrutura gráfica e narrativa.

Unha boa explicación sobre as tiras deseñadas que Xaquín Marín elabora témola na introdución que Agustín Fernández Paz fai no libro recompilatorio *Dos pés á testa*, na que sinala:

En esencia, a técnica empregada por Xaquín Marín é ben sinxela: sitúa os personaxes diante dunha situación, dun feito quitado da vida cotiá, explicada ben a través dun debuxo ou dunha breve conversa, para culminar na viñeta final cun pequeno gag, coa frase irónica ou o xogo de palabras que nos fai sorrir pero que, ó tempo, nos deixa o regusto acedo por dentro, na mellor liña do humorismo. (1986: s/p)

En efecto, tal e como explica Fernández Paz, os personaxes sitúanse diante dun momento da vida cotiá -ou un feito social ou político-, a través da cal, van

desenvolvendo cadriño a cadriño o seu particular debullar desta situación para, xa no derradeiro cadriño, explicitar a resolución e o pensamento que o personaxe ten a respecto desa situación ou feito. Habitualmente, tal e como tamén sinala Fernández Paz, esta resolución vén dada por medio dunha frase ou sentenza lapidaria que, inzada en numerosas ocasións dunha forte ironía ou da inxenuidade coa que se comunica un neno como *Gaspariño* -onde se asenta unha forte condición de veracidade universal, posto que os nenos supostamente nin menten nin están condicionados politicamente- culmina brillantemente o proceso crítico desenvolto ao longo da tira. Ese final catártico, enchido cun sorriso melancólico que, como acertadamente comenta Fernández Paz está na liña do mellor humorismo, non nos fai senón que lembrar os cadriños de humor gráfico que Castelao, mestre dos mestres do xénero, realizara décadas atrás.

Narrativamente, o autor dispón en cada tira unha secuencia autoconclusiva³⁸⁶ onde, se ben temos uns personaxes principais e secundarios no centro da acción, estes só se limitan polo xeral a analizar outros aspectos da vida, para darlle sentido desde a súa perspectiva de inicio de coñecemento do mundo. Por medio da necesidade que os personaxes infantís teñen, tanto de coñecemento do mundo no que viven, como da sociedade que lles rodea, pónsenos en coñecemento modos e aspectos sociais, así como aspectos políticos, económicos ou ambientais cos que se pretende denunciar un estado de cousas negativo para Galiza. Desta maneira atoparíamos os dous puntos básicos cos que Agustín Fernández Paz³⁸⁷ describe o “mundo” de XM: a “obsesiva presenza da realidade galega”, e o tratamento desta realidade “pola vía do humor”.

Na narración que se nos propón secuencialmente teríamos, na maior parte dos casos, dous niveis distintos: un primeiro, correspondente co nivel gráfico, onde se nos presentan os distintos personaxes, falando, paseando, ou mesmo sentados, e no que apenas sucede nada. A outra, correspondente ao nivel textual e onde se

386 Ao estar protagonizado por un personaxe fixo podería desenvolver unha mesma historia ao longo das sucesivas tiras dominicais, mais ese desenvolvemento respondería máis a unha serie de aventuras que non a unha tira de crítica social, trezada desde a vertente humorística, o que demanda unha execución rápida cun “gag” -como sinala Fernández Paz.

387 1986: s/p.

comentan e sinalan os diferentes sucesos que denotan o marco da acción ou dos acontecementos aos que lanza a súa crítica. Así, só en poucas ocasións, como no caso da tira do 18 de maio de 1975 *Gaspariño* é actante e causante do motivo representativo, neste caso de carácter cómico.

Porén, e aínda que os motivos textuais sexan portadores na gran maioría das tiras do sentido final da mesma, iso non implica que a parte gráfica despregada teña menos importancia, nin moito menos. O tratamento gráfico que se lles infire ás tiras marca dunha maneira moi importante os feitos e/ou o extracto sociopolítico, vital ou incluso filosófico que se pretende transmitir ao lector.

Se nas primeiras tiras adoptouse un formato clásico³⁸⁸ formado por catro cadríños perfectamente delimitados polos seus marcos, progresivamente iríase experimentando e variando o formato das mesmas a fin de conseguir unha perfecta harmonía entre o grafismo e a crítica que se desexa transmitir e da que somos conscientes en gran medida polo contido textual.

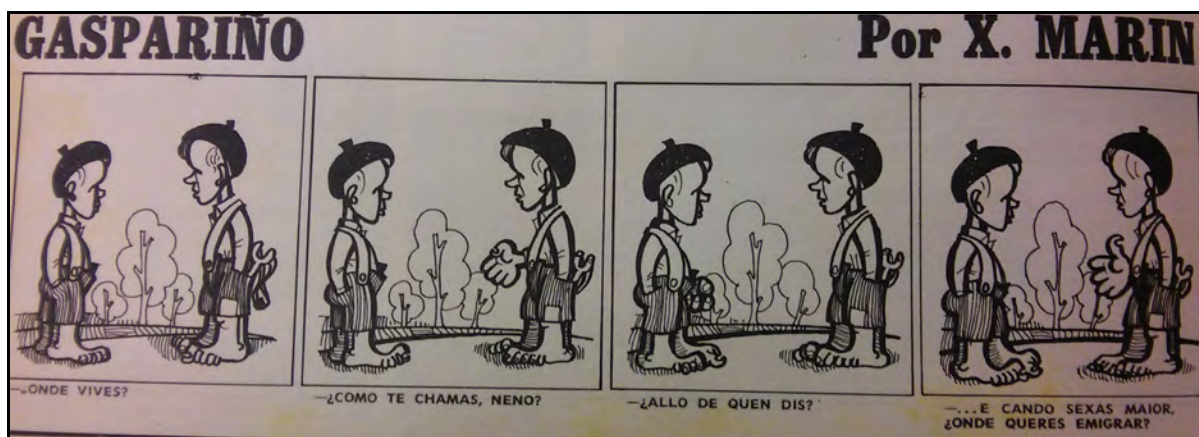


Fig. 95 Na tira podemos observar como na secuencia gráfica apenas se produce acción algunha. Só o movemento da man, que determina quen está a falar diferencia un cadríño do seguinte. O peso específico da tira reside pois, na parte textual da tira e, dentro desta, na parte textual do derradeiro cadríño, onde se pon de manifesto cun humorismo acedo, unha crúa problemática que o protagonista asume como natural dentro do noso pobo e que crea o motivo cómico nesta ocasión.

388 Vid. Fig. 81

En tiras como a da Figura 95, a distribución en catro cadriños abeira unhas transicións “momento a momento”³⁸⁹, onde apenas sucede nada, tal e como podemos observar. Estas transicións serán as predominantes nas tiras, e con elas conséguese ralentizar a temporalidade, creando un marco de acción relaxado -marcado tamén pola ausencia de liñas cinéticas-, e orientando o lector cara á lectura e profundización do elemento textual dos cadriños, onde se condensa a información crítica e o desenvolvemento final das tiras. Porén, tal e como dixemos, as tiras irían evolucionando pouco a pouco e o texto incorporárase finalmente nos propios cadriños, adquirindo un peso gráfico maior e cohesionando os dous elementos -gráfico e textual- para dotar de maior consistencia a narración. Así mesmo, os cadriños verán desaparecer pouco a pouco os seus marcos, ou estes estarán conformados polos propios globos de texto, quedando marcadas as transicións só pola xestualidade dos personaxes, ou por distintos elementos da expresión gráfica.

Os espazos cada vez máis alterados dos cadriños aproveitaríanse cada vez máis para dar cabida a todos elementos que conforman a esfera crítica de XM, como no caso da Figura 94, cando crea un cadriño central apaisado onde na parte superior podemos observar a cabeceira dunha manifestación -o sentir do pobo- contra as plantas de celulosas. Mentres, no espazo inferior desa manifestación, o personaxe do “nenó da cibdá” expón criticamente que os galegos rechazan todas as “bondades” das plantas térmicas e nucleares que lles intentan implantar na terra. Teríamos polo tanto, un deseño no que, a ampliación do cadriño central e o seu desdoblamento en dúas partes, unha inferior e outra superior, funcionan coma contrapunto de dúas ideas antagónicas, neste caso a do pensamento capitalista -marcado polo “nenó da cibdá” e o do sentir do pobo en defensa da terra -marcado pola manifestación.

Noutras ocasións, a forma de marcar dúas ideas ou conceptos, xa sexan contrapostas ou de reforzo unha da outra, vén dado pola división da tira en dous únicos cadriños que concentrarían toda a atención nunha estrutura gráfica con

389 Seguindo a Scott McCloud (2011: 78)

maior peso na tira e que profunda na problemática que o autor expón. Na Figura 96 por exemplo, expónse cunha gran potencia visual, a visión histórica e cíclica do noso pobo mediante dous únicos cadradiños onde se ve os homes emigrar en busca de traballo. Os dous cadros, diferenciados no espazo temporal -e físico- polo contraste de brancos e negros -fondo branco e figuras negras para marcar a emigración do pasado e fondo negro e homes en branco para o presente- presenta, porén unha continuidade gráfica que nos transmite que en realidade son os mesmos homes en épocas distintas. Sería pois un mesmo pobo e un mesmo sentimento que se traduciría nesa “unidade de destino no universal”, co que, ademais de sinalar o noso *fatum* histórico, ironizárase sobre un dos puntos sobre os que se fundamenta o programa político da Falanxe Española, la *unidad de destino de España*, que debería cumprir unha *misión universal*.

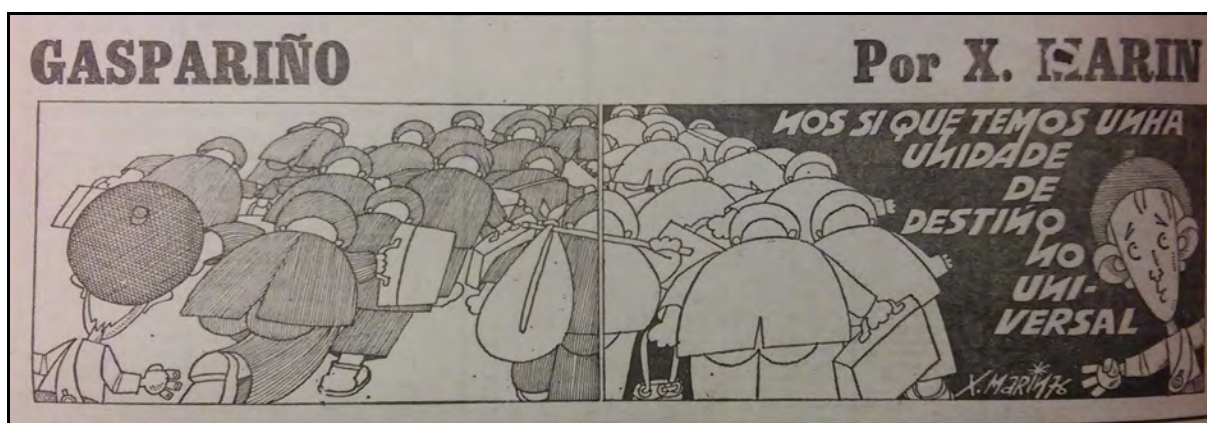


Fig. 96 Aos poucos, as tiras foron versatilizando o seu espazo gráfico para expresar con maior contundencia o que se estaba a nomear textualmente, creando unha fusión entre o gráfico e o textual -sobre o que se fundamenta a BD evidentemente- que resaltaría exponencialmente a forza da mensaxe que pretendía transmitir.

Noutros casos, na habitual distribución dos cadradiños dentro das tiras -tres ou catro cadradiños por tira, como xa dixemos- unha delas pode presentar un tamaño máis grande, ocupando o espazo de dous ou case tres cadradiños. Nestes cadros preséntase habitualmente un plano máis xeral, onde se intenta dar relevancia a un feito ou a un concepto que absorbería o peso da tira pola carga visual e crítica que

soporta. Así por exemplo, na tira do 6 de marzo de 1977 -Fig.89- onde *Gaspariño* lle comenta á súa amiga o pobre que é, o cadriño final duplicaríase para aumentar o plano e amosarnos a escena do protagonista e mais a nai xantando e reservando a comida sobrante para poder comer ao día seguinte. Por medio dos rostros dos personaxes fitándose o un ao outro, dotaríase esta parte final da tira dunha forza expresiva moi grande. Noutras ocasións emprégase este cadriño dobre ou triple para amosar paisaxes que criticar ou defender, como resultado dunha política centralista e capitalista. Así, por unha banda presenta o espazo natural, onde vive habitualmente *Gaspariño*, presentado como idílico, relaxado e pacífico, fronte ao espazo da cidade, caótico e deshumanizado, algo que xa desde os primeiros traballo publicados tornouse recorrente en XM.

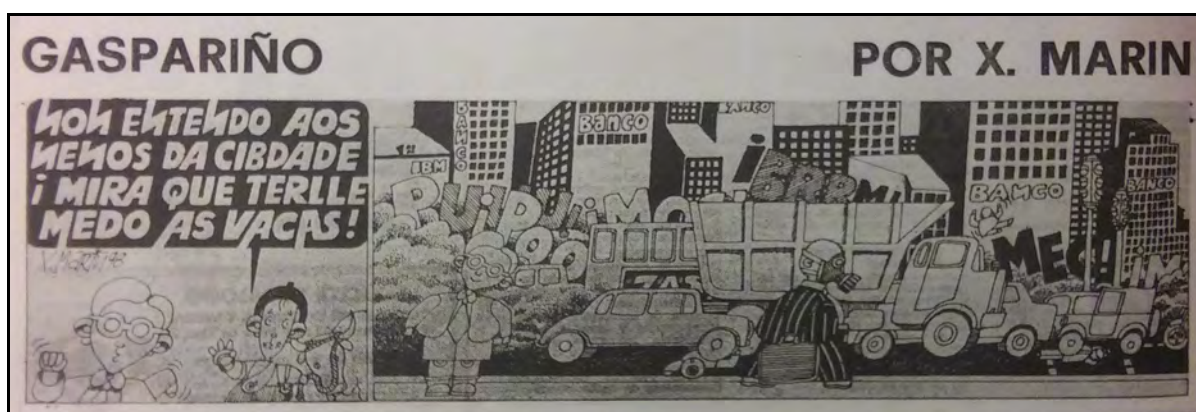


Fig. 97 A través dun plano xeral dunha cidade, ocupando gran parte da tira, resáltase o caos e a deshumanización das grandes urbes: baixo enormes edificios e bancos -o ogro capitalista para o autor- preséntase unha aglomeración de coches e camións que ateigan de fume e ruído todo o cadriño. Os homes aparecen con máscaras antigás ou aparecen atropelados baixo os vehículos. Un cadriño inzado de elementos deshumanizadores que recrean á perfección o pensamento de XM sobre as grandes cidades. O gran cadriño da cidade contrastaría co pequeno do campo, onde ademais dos personaxes e unha apacíbel vaca, a ausencia de fondo ou outros elementos transmite unha quietude e tranquilidade que acrecentaría o poder tóxico do cadro seguinte.

Tamén se empregaría o cadriño único para elaborar unhas tiras onde, fuxindo do

elemento secuencial e narrativo, pretende reflectir un elemento concreto, ben sexa un acto ou día sinalado como o Día das Letras Galegas ou o Día da Patria Galega -este tipo de tiras daránse máis coas *Historias de Esmagados*³⁹⁰- ou desmarcarse da temática habitual das tiras para incorporar unha temática autoreferencial, coa a xa mencionada do 15 de xuño de 1980 subliñar o carácter de protagonista principal de *Gaspariño*, nun chisco autoreferencial que se afasta do ton crítico das tiras e relaxa a tensión que poida acumular o personaxe.

Teriamos polo tanto un personaxe que, a pesar de manter os seus modelos temáticos de crítica aos problemas e retos da sociedade do momento, non permanecería inmutábel, senón que iría modificando e axustando o seu modelo gráfico e textual ás necesidades das tiras, nun proceso de evolución non só do personaxe, senón de asentamento do estilo propio do autor. Así, tal e como se ten observado³⁹¹, teriamos até tres etapas nesta evolución do personaxe de XM: unha pre-etapa que se pode observar no libro de *Gaspariño*, onde o personaxe presenta un aspecto rudimentario, unha segunda coa que comezaría a publicar en IG e no que *Gaspariño* aínda presenta uns trazos algo toscos, e a derradeira onde o personaxe xa presenta uns trazos máis amábeis e definitorios do seu ser.

Dentro desta derradeira etapa, coincidimos tamén co dito sobre o mesmo polo anónimo *Un-do-chan*³⁹², onde sinalaría unha subetapa. Referirase á evolución gráfica dos globos e, dentro deles, á evolución do texto que, aos poucos e dunha maneira case imperceptíbel, iría conformándose nos habituais e característicos textos que empregaría para a maioría das súas tiras, independentemente do personaxe, e que poría de manifesto a importancia que este ten na conformación final dunha tira “aguda na idea (texto), orixinal no estilo (debuxo), feliz na expresión de ambos”³⁹³.

390 Vid. 4.2.4.1.1

391 IG, 1-X-1978, p.30.

392 Idem.

393 Idem.

Aínda que, como acabamos de ver, XM manexa unha ampla gama de recursos gráficos e textuais que se modulan segundo a intencionalidade do autor, podemos observar porén, uns eixos temáticos perfectamente definidos e que responden non só ás preocupacións “universais” do autor, senón que son froito dos acontecementos que na Galiza se estaban a producir naquela década dos setenta. A respecto das temáticas tratadas, sinalaría Xosé María Monterroso Devesa no “epílogo a modo de prólogo” no álbum *Gaspariño 2*:

E así é como podemos fitar ao GASPARIÑO sentenciando sobre os eternos problemas do home e os muiños do galego, que nen sequer é cidadán do seu país natal: a eiva suprema da explotación nacional e de clase e os seus problemas resultantes, a emigración -tal vez o tema estrela, que é, coa súa obsesiva maleta, o leitmotiv de toda a obra mariniana-, a diglosia, a contaminación ambiental...(1982: 100)

Con todo isto, podemos observar catro temas fundamentais que, lonxe de ser independentes por completo, presentarían de cando en vez unha serie de interdependencias e relacións que formarían o todo no que se centra o universo de Marín:

1. Traballo e emigración.

É quizais o tema que máis lle preocupa e sobre o que máis profundiza. Xa desde a súa propia experiencia persoal de emigrado en Madrid dera á luz a serie de pranchas que dimos en nomear como *Ciclo da fame*³⁹⁴ e onde se amosaban as penurias da emigración, tanto cara a outros países, como a emigración do rural ao urbano.

Nas historias de *Gaspariño* atoparíamos, polo tanto, esta mesma temática que no *Ciclo da fame*, se ben na maioría dos casos son narrados en terceira persoa polo

394 Vid. 2.2

propio *Gaspariño*, dado que, pola súa idade, el non estaría en posición de emigrar, aínda que si de coñecer a dureza dos labores do campo. Nas figuras 95 e 96 amósasenos esta problemática desde dúas ópticas distintas. A primeira -Fig. 95- reflectiría o problema da emigración como algo tristemente tan habitual e presente na nosa sociedade que o personaxe de *Gaspariño*, despois de preguntarlle a un neno que acaba de coñecer: “Onde vives?” e “Como te chamas, neno?”, dille xa con total naturalidade: “E cando sexas maior, ¿Onde queres emigrar?”. *Gaspariño*, que desde que ten uso de razón só coñeceu como forma de atopar traballo a emigración, incorporaría ao seu modo “normal” de funcionamento do mundo este feito, polo que formularía desde a súa óptica de neno esta pregunta que, aínda que partindo dunha base probábel -de que o neno acabe por emigrar- resulta chocante no noso modo de ver o mundo. Será precisamente ese choque de realidades, a visión do neno fronte a dun adulto -o lector-, onde se estableza un xogo irónico que amplificará a denuncia social.

Na figura -96- represéntase graficamente a ducias de galegos que ocupan a tira -como xa realizara Castelao nas súas estampas- en dúas etapas históricas distintas reflectindo o carácter cíclico da nosa historia no que denomina “unidade de destino universal” en alegoría paródica aos preceptos da Falange Española.



Fig. 98 Na primeira tira de *Gaspariño* preséntasenos ao coitado protagonista, que non entende os motivos de ir á escola. No seu futuro, ao igual que boa parte dos galegos dependerá de marchar fóra a buscar traballo e onde linguas como o castelán, que lle obrigan a aprender a escola, non lle vai servir de nada.

Noutras ocasións, *Gaspariño* diríxese ao lector -Vid. Fig. 98 - amosando o seu desinterese pola escola, dado que o único futuro que lle agarda será o de emigrar a alemaña, ao igual que os seres que o rodean.

Non só trataría o tema da emigración, senón que tamén se menciona en varias ocasións o duro traballo dos labregos, é dicir, da caste á que pertence. Xa na segunda das tiras publicadas, -22 decembro 1974- onde ante a pregunta sobre quen traballa no filme visto o día anterior, *Gaspariño* responde cheo de razón: “Home iso sábeo todo o mundo, ¡Os labregos!”. A loita de clases estaría, polo tanto, implícita nas dicotomías entre os labregos e os donos, os ricos da cidade fronte aos pobres do rural, os emigrados fronte aos caciques que sempre fican na terra.

2. Ecoloxismo.

O ecoloxismo é outro dos grandes temas que lle preocuparían, e que trasladaría ás súas obras continuamente. O proceso industrializador que se produciu a finais dos sesenta e nos setenta na Galiza, así como o intento de implantación na nosa terra de centrais nucleares ou de carácter contaminante, así como os conflitos como o das Encrobas, que marcaron toda unha década e que fixo que autores como XM, se implicasen nos mesmos a través das súas obras.

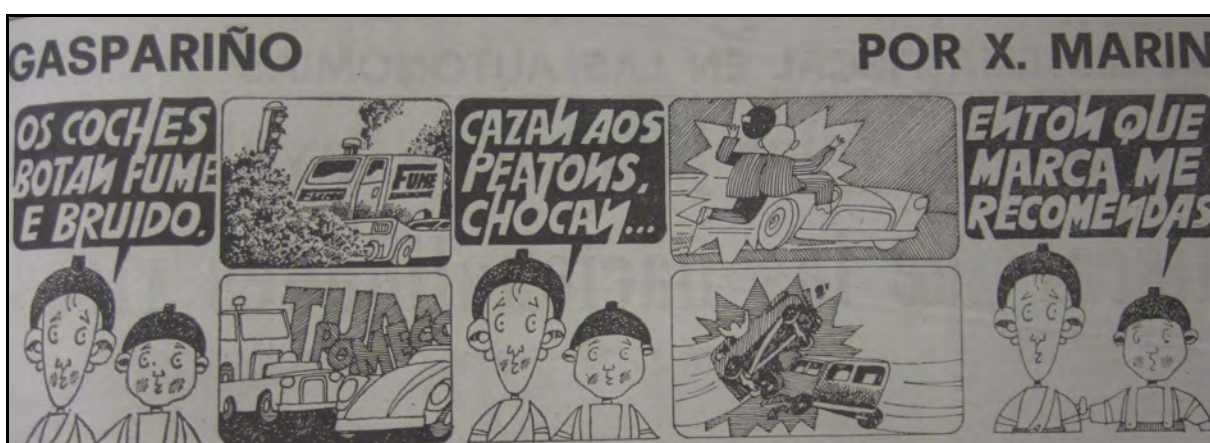


Fig. 99 Marín demostra máis unha vez a súa oposición a todos os elementos contaminadores, no ambiental e no acústico como os coches, e que estaban a crecer nun número exponencial nas cidades.

Exemplo deste feito é a tira do 19 xuño de 1977 -Vid. Fig. 94- onde se amosa unha manifestación en contra dunha planta de celulosa -onde se representa o sentir do pobo galego- mentres o “neno da cibdá” que representaría o centralismo e capitalismo comenta indignado que os galegos rechazan todo iso, finalizando cun paradigmático “Entonces que mierda quereis los gallegos”.

Precisamente será a cidade en si, xa un modelo a evitar polo autor, que nas súas tiras o enmarca como lugar de polución e de paradigma da contaminación ecolóxica e social.

É por iso que en moitas das súas tiras contrapón dous espazos, o relaxado -aínda que laborioso- e natural do campo, fronte ao estrés, o fume e a masificación edificadora que deshumaniza e ameaza con acabar con calquera brote de natureza e de vida. Perfecto exemplo disto témolo na tira do 17 de decembro de 1978 -Fig. 97 -onde se plasma cun acertado grafismo o caos polucionador no que se están a converter as grandes cidades.

En moitas ocasións, e como non podía ser doutra maneira, as temáticas entrecrúzanse, podendo atopar unha denuncia á emigración que sofre o pobo galego, ao carón dunha denuncia explícita aos proxectos industriais contaminantes que asolagaron Galiza durante a década dos setenta.



Fig. 100 XM denuncia nesta ocasión explicitamente, aos proxectos industriais que prometían postos de traballo. Baixo este pretexto, as empresas capitalistas conseguían atopar apoio nun sector da poboación que evitaba así ter que emigrar. Sinálase acertadamente que o problema reside na destrución natural e nos riscos de saúde que conleva ás persoas que están baixo o influxo de tan contaminante industria.

3. Lingua e cultura.

Outro dos grandes temas será o da lingua e da cultura galegas. Porén, que XM demostre un interese pola lingua e a cultura galegas estaría xa implícito coa elaboración dos seus textos en galego e poñendo, dunha maneira dignificatoria, un personaxe principal, como é o caso de *Gaspariño*, que representa á cultura rural que, sendo aínda maioritaria na Galiza, estaría a perder. En efecto, a elección do personaxe protagonista non ten nada de casual. Nel recoñécese a naturalidade da esencia galega, unha esencia de comunión coa lingua materna galega e coa terra que se está a perder nos nenos que nacen nas cidades. Por iso non nos estraña cando na tira do 25 de maio de 1975 -Fig. 101-, *Gaspariño* sinálalle ao “nenos da cibda” que eles non falan galego porque e “viñechedes de París”. O que sinala o protagonista é que se existe algún motivo para que eses nenos non falen a lingua que lles é propia, o único sentido sería que viñeran doutra parte de fóra de Galiza, neste caso empregando o típico recurso de que os nenos veñen de París. *Gaspariño* demostraría doutra banda, o coñecemento certo da súa orixe, na propia terra, fronte á deses nenos que considera estraños, creando ademais unha bipolaridade entre as clases galegas, rurais e urbanas.



Fig. 101 *Gaspariño* amósase como un rapaz orgulloso da súa lingua e coñecedor do mundo que o rodea. Porén ante os estraños modos socioculturais da cidade non será quen de comprender dito *modus vivendi*.

Non só se establece unha polaridade rural-urbano para sinalar a progresiva castelanización da sociedade galega, senón que tamén se sinalará aos medios de comunicación, facendo unha dura crítica ao propio xornal onde publicaba as súas tiras, nun xesto que sinalaba as tensións existentes entre o autor e o xornal. XM considera que a dignificación da lingua ten que pasar por todos os ámbitos, como lingua propia e útil que é, e non soamente para empregarse nas súas tiras ou no humor gráfico. Así sinalaría na tira: “O idioma galego debe ser cousa de risa/ somente o poñen nos chistes”. A perspectiva que se sinala cobra un cariz case dramático, posto que se o xornal que tiña un carácter máis progresista nesa altura -grazas á dirección de Rafael González-, apenas si usa o galego, podemos imaxinar entón, un panorama máis desolador no resto de medios.

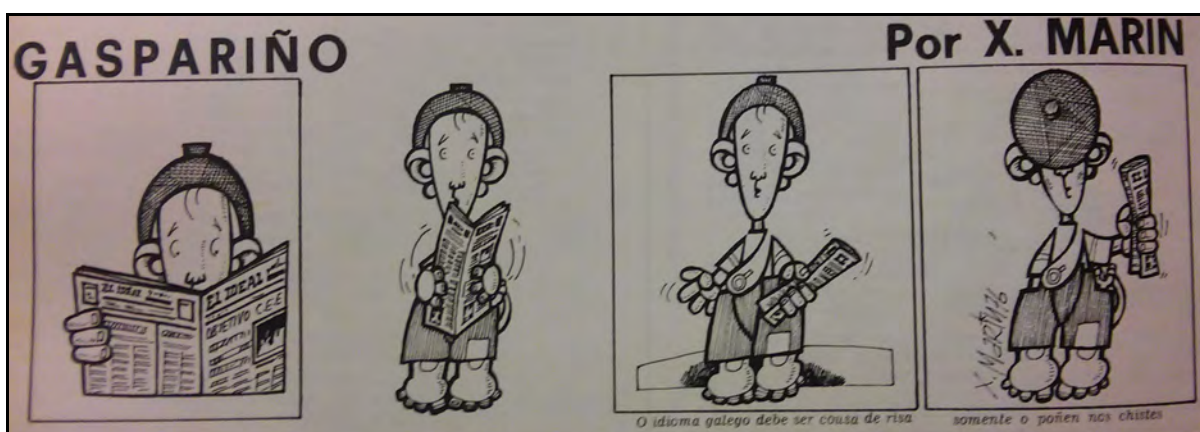


Fig. 102 Aínda que puidendo representar calquera xornal, decidiuse atacar ao propio xornal onde publicaba as súas tiras, sinalando a deixadez que ante a lingua galega teñen no diario, onde apenas as súas tiras e o humor gráfico -e mais algunha páxina cultural- dan notoriedade á lingua galega.

Tamén cómpre sinalar os nexos que establece nalgúns ocasións entre distintas temáticas, como é o caso da tira do 6 novembro de 1977, -Fig. 79- onde ante a pregunta de porque na radio non falan galego *Gaspariño* sinala que porque “as máquinas non teñen corazón”.

Así se crearía unha polaridade entre o mundo artificial e mecánico -do que sempre refugou- que iría da man coa lingua castelá, como elemento artificioso e alleo aos costumes das xentes galegas -sobre todo do rural-, e a lingua galega, a

lingua natural dos galegos e posuidora de alma e “de corazón.

Aínda que se o máis notábel a respecto da cultura galega que podemos atopar son as referencias á lingua galega e á súa defensa, nestas tiras atopamos inserido, en todas elas, unha defensa da cultura do rural, unha cultura que ensina a un neno en pouco tempo “o que a outros lles leva moitas horas de pasantías”³⁹⁵.



Fig. 103. En moitas ocasións, como na que estamos a ver, *Gaspariño*, búrbase do “nenos da cibdá”, demostrando que o saber enciclopédico de nada vale no seu entorno, onde os modos de vida son moi distintos. A dignificación do modo de vida rural que elabora XM en cada tira representou todo un fito, e a demostración da perfecta conxunción dun elemento autóctono dentro doutro de suposto carácter urbano, e cualificado despectivamente en moitas ocasións como “anglosaxón”.

Así contraponse en moitas ocasión, o carácter espelido e de coñecemento dos nenos do rural fronte ás ensinanzas dirixidas e ríxidas das escolas das cidades. *Gaspariño* aprende de seu o que é a vida e aprende a razoar por si só cal é o significado do mundo, mentres os rapaces da cidade pasan o día a ver o “televexo”. Nunha etapa onde a desruralización era un feito que estaba a desangar aldeas e vilas enteiras, a aposta de dotar de notoriedade por medio do personaxe principal dun neno ao mundo do rural, supuxo a dignificación dunha forma de vida menosprezada por moitos.

³⁹⁵ Marín, X. 1976: 8

4. BD e autoreferencialidade.

Aínda que en menor número que os casos anteriores, non son poucas as ocasións nas que o autor fai uso nas súas tiras da autoreferencialidade, ben sexa ás propias tiras de *Gaspariño*, ou ben sexa ao medio da BD. En ambos os casos, a autoreferencialidade tería como obxectivo, ou ben sinalar e resaltar algún dos temas anteriores, ou ben dirixirse ao lector para facerse eco das críticas que desde o “mundo exterior” poda recibir o seu personaxe, e por engadido, o seu autor.

Así, por exemplo, xa puidemos ver un exemplo de autoreferencialidade na tira do 15 de febreiro de 1976 -Fig. 102- onde o propio *Gaspariño* ten na man o propio xornal que acolle as súas tiras e láíase de que o galego só sirve nese xornal para facer “chistes”, é dicir, faría referencia non só ao humor gráfico presente no xornal -do propio XM e de Siro- senón da súa propia tira. Noutras ocasións presenta o seu propio pensamento por medio de *Gaspariño* para sinalar, como no caso da tira do 10 de outubro de 1977 -Fig.104- a consciencia das críticas que recibe pola implicación política, social e cultural que o seu personaxe ten. Cunha aguda resposta XM -e *Gaspariño*- asumen que o rol político que poida ter o personaxe, só pode ser obxecto de crítica se existe unha recepción lectora implicada politicamente, desfazendo así as acusacións ás que se somete dita tira e, aínda que presentando o pensamento do seu autor, o estilo segue a ser o do neno protagonista.

Noutras ocasións, emprégase a referencia explícita a outras bandas deseñadas para, ou ben realizar a crítica, ou ben facer algunha apreciación curiosa acerca dalgún tema galego, contraponendo así, a cultura foránea da BD en cuestión -sen criticala- e a cultura propia de *Gaspariño*, creando así un curioso xogo de dualidades referenciais e artísticas. No caso da tira do 10 de marzo de 1977, referenciaríase a popular serie de debuxos animados *Marco*³⁹⁶, historia na que se

396 Serie xaponesa de anime inspirada nun relato da novela italiana *Corazón*, de Edmondo de Amicis. Nela relátase a busca que un neno, Marco, realiza arredor do mundo para atopar a súa nai, emigrada na Arxentina para buscar traballo co que manter a familia. Foi emitida en Xapón en 1976.

narra a búsqueda dunha nai emigrada por parte do seu fillo, para sinalar que os nenos galego non foron capaces de ir buscar aos seus pais emigrados. Ante esta afirmación do compañeiro de *Gaspariño*, este responde que “isas cousas soio poden pasar nos debuxos animados”, ante o estupor do outro personaxe, coñecedor de ser eles tamén personaxes debuxados.



Fig. 104. Mediante a autoreferencialidade, o autor asume, por medio da voz de *Gaspariño*, que o seu papel é a dun neno politizado, mais subliña que dito carácter só acada a súa función perante un público implicado politicamente. Así, as críticas virían precisamente dun público lector que non concorda coa opción política das tiras.

Noutra ocasión, empregaríase a tira cómica de *Snoopy*³⁹⁷, na que o can protagonista pode falar, para dar conta de que os cans de palleiro -aos que humoristicamente se lles di pola súa intelixencia, “só lle falta falar”- non son menos que os americanos, e que se comen o mesmo ca eles -suponse que polos produtos artificiais da cociña americana que podería alterar o seu xenoma- tamén falarían. Elaboraríase de novo unha dualidade entre a banda deseñada, neste caso americana e algo tan propio como a raza de can “palleiro”, dignificando sempre o autóctono fronte ao foráneo.

³⁹⁷ En realidade a serie, creada en 1950 por Charles Schulz titularíase *Peanuts*, máis a fama que collería unha dos seus personaxes, o can *Snoopy*, acabaría lle por darlle o nome de referencia, chegando logo a publicar libros con ese nome, tal e como se sinala na tira de XM.



Fig. 105 Nunha excepcional tira dobre composta por seis cadriños -a única da que temos constancia que fora publicada no xornal- establécese unha analogía entre personaxes de banda deseñada americana como é o famoso can *Snoopy*, para sinalar os positivos trazos dos cans de “palleiro”, coa fin de dignificar elementos da cultura rural galega.

Aínda que debuxou en varias ocasións aos todopoderosos superheroes da industria americana, sobre todo da Marvel³⁹⁸, XM sempre fixo fincapé en ton humorístico, o ben pagado que están os autores da industria americana fronte á situación do autor galego. *Gaspariño*, tamén acabaría por sinalar en máis dunha ocasión a situación misérrima na que traballa o seu creador e, incluso nalgunha ocasión -en soños- enfróntase a todos os personaxes de BD estranxeiros que poboan xornais e álbumes na Galiza baixo o berro de “¡Fóra!, ¡Non á colonización!”³⁹⁹, ficando derrotado baixo o seu pé, -como acto simbólico- a imaxe de *Olafo el Viquingo*, tira deseñada que como xa se sinalou anteriormente tiña o seu oco diariamente en IG fronte ao carácter unicamente dominical das súas tiras. Este

398 Vid. Fig. 107.

399 Publicado no *Gaspariño* 2, 1982: 96.

dato sinalaría a disconformidade explícita do autor de que os xornais aparezan inzados de tiras foráneas mentres os autores galegos malviven co pouco traballo que se lles ofrece.

4.2.3.1.3.2.2 O álbum de *Gaspariño*.

Xa a comezos do século XX, gran parte das tiras deseñadas que apareceran nos xornais estadounidenses, e que tanto éxito colleitaran, terían como resultado natural a súa recolleita e edición no que se deu en chamar *comic-book*. Así o recolle Román Gubern:

Su origen se remonta a la experiencia de George Delacorte, propietario de la Dell Publishing Company, que en 1929 lanzó una colección de tamaño tabloide llamada “The Funnies” y conteniendo cómics, a cuatro colores. La reedición de cómics ya publicados en periódicos, que se repartían como premios a los compradores de determinados productos[...] en realidad la idea no era totalmente nueva, ya que en 1893 se habían reeditado en Francia, en forma de libro, las celebradas imágenes de “La famille Fenouillard”, del dibujante Cristophe, y antes de la Primera Guerra Mundial se habían recopilado en Estados Unidos las andanzas de “Yellow Kid”, “Buster Brown”, los “Katzenjammer Kids”, “Mutt and Jeff” [...] La fórmula volvió a ensayarse, esta vez con carácter comercial-editorial y no como publicidad [...] El éxito alcanzado por la fórmula hizo aparecer pronto el primer *comic-book* original: “New Fun” (1935) [...]. (1974: 48-49)

No Estado Español habería que agardar até 1936 para que as aventuras de *Agente Secreto X-9* se convertise na primeira mostra desta nova xeira da BD. O formato que predominaría no estado español sería o formato apaisado, proveniente de Italia e cunhas medidas entre 31 por 21 centímetros ou de 29,30 por 20,5, existindo ademais uns “Cuadernos Pequeños”, cunhas medidas de 17 por 24,5 centímetros. A estes álbumes -que tamén podían ser verticais, aínda que os máis abundantes eran os apaisados- denominóuselles “Cuadernos de Historietas” ou “Cuadernos de Aventuras”, e en breve daría como resultado a publicación dos

álbumes de máis éxito da posguerra española como *El Guerrero del Antifaz*⁴⁰⁰ e, máis adiante, *El Capitán Trueno*⁴⁰¹, que presentarían este formato e que xunto cunha boa cantidade de títulos de carácter máis secundario -*El Jabato*, *Hazañas Bélicas*, *El Cachorro*, etc...” coparían o mercado da BD no estado español até que, entrada a década dos anos sesenta, a crise que vive o “tebeo” acaba con gran parte destas series que porén, deixarían unha forte impronta na sociedade.

No ano 1976, XM, que xa levava un tempo a publicar os seus *Gaspariños* en IG, recibiría a proposta de sacar un álbum recompilatorio das súas mellores tiras. Así o menciona o propio autor no seu prólogo ao libro:

Logo no 76, co gallo do estreo do *LONGO VIAXE DO CAPITAN ZELTA*, faloume o SALGUEIRO de que EDICIONS DO RUEIRO tiña interés en saca-lo GASPARIÑO nun libro; e eu que máis quería... (1978: 12)

Así, dous anos despois, en 1978, XM vería como o seu *Gaspariño* saería á luz recollido nun só álbum pola xa mencionada *Editorial do Rueiro*, moi activa durante eses anos, aínda que xa no ano 1982 sería a editorial *Xerais* quen editaría a segunda entrega da tiras deste inqueda neno. A importancia que ten a recompilación das distintas tiras do *Gaspariño* resúmeo tamén á perfección Pepe Barro na súa introdución a esta primeira edición:

Desde entón a hoxe Gaspariño andivo a facer as dila, e é tempo xa, de que folla tras folla poidamos atopalo, que há ser tamén bó guieiro para aqueles que de vagar, queiran dar unha volta por isa “Galicia de papel” que xurde paseniña da pluma de Xaquín Marín. (1978: 9)

En efecto, tal e como sinala Pepe Barro, se *Gaspariño* obtivo moita importancia ao longo das sucesivas tiras que se ían publicando no xornal todos os domingos, importante sería tamén que os lectores tiveran a posibilidade de atopar gran parte⁴⁰²

400 Manuel Gago, *Editorial Valenciana*, 1943.

401 Victor Mora/Ambrós, *Editorial Bruguera*, 1956.

402 Sinalamos que se publicou gran parte posto que aínda que non están todas as tiras que se publicaran semanalmente entre finais de 1974 e 1978, mais si se inclúen algunhas tiras non

destas obras, máis algunhas que fícaran gardadas na gabela, para poder ollalas coa necesaria tranquilidade e calma que transmite o libro co seu carácter permanente, fronte á inmediatez e caducidade dos xornais⁴⁰³. Ademais cómpre subliñar a capacidade que unha edición deste estilo ten de achegarse a numerosos sectores de poboación que antes non podían disfrutar das tiras, sobre todo se temos en conta que IG se trataba dun xornal local -A Coruña.

Así pois, con esta edición cumprírase o soño de XM de que *Gaspariño* “tivese un achegamento real aos galegos”⁴⁰⁴ nesta “obra colectiva da que eu son o executor”⁴⁰⁵.



Fig. 106 Portada do álbum de *Gaspariño* do ano 1978.

A edición en si constaría de 91 páxinas, nun formato apaisado cun tamaño de 21

publicadas anteriormente en IG.

403 Referímonos a que os xornais, por ser un produto de consumo rápido, -no día- sendo consultado en moitas ocasións en cafés ou bares, e que aínda sendo mercado acostúmase desbotalo en pouco tempo.

404 1978: 13

405 Idem.

por 15 centímetros, o que o achega ao formato de “Cuadernos Pequeños” que antes mencionamos. Este sería o mellor formato para o estilo de tiras de XM e o tamaño das mesmas, optimizando así o espazo, para poder reproducir unha gran cantidade das mesmas sen exceder no número de follas que encarecesen a publicación.

Unha das características desta edición, ademais do formato e tamaño similar aos máis pequenos dos “Cuadernos de aventuras” sería precisamente o económico da propia edición, o que facilitaría a saída da mesma, dado que o panorama editorial galego se atopaba naqueles momentos nunha situación moi feble. Así cun papel de baixa calidade e en branco e negro, partindo ademais dunha obra xa elaborada previamente, o custo económico da tiraxe sería o suficientemente baixo para que puidese saír adiante.

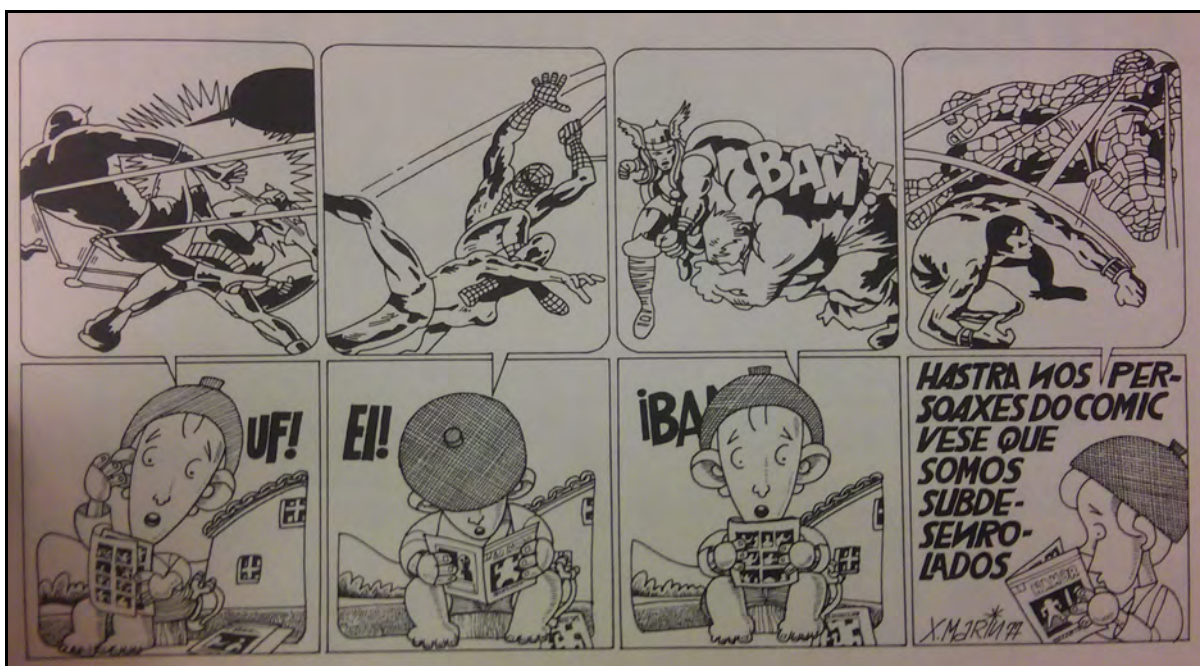


Fig. 107 Nesta excepcional tira dobre con carácter autoreferencial, *Gaspariño* compárase cos superheroes da americana industria de Marvel, na que como ben comenta, o grao de desenvolvemento da mesma era moi superior á nosa. En canto á publicación da tira non é descartábel que, por ser IG un xornal vinculado á igrexa, se opuxesen á publicación de superheroes que, en ditos circos eclesiásticos eran considerados como nocivos ao subverter a imaxe de Cristo como único posuidor de capacidades fóra do humano, feito que xa levara á prohibición dos mesmos na etapa franquista.

Ademais, a popularidade das tiras augurarian un rápido amortizamento do investido.

Tal e como se sinalou anteriormente, ao carón das historias xa publicadas no xornal durante estes anos, o autor tivo a oportunidade de publicar outras tiras que, por diversas razóns non chegaron a ver a luz. Así, moitas das tiras de tamaño dobre⁴⁰⁶ quedarían fóra de publicación por problemas de espazo, posto que o tamaño da páxina cos artigos e demais noticias culturais estaban sempre moi axustados.

Algunas das tiras inéditas até esta edición tiñan a ver xa non co problema de espazo, senón pola imposibilidade de sacar tecnicamente a tira sen alterar toda a páxina na que se atopaba. Neste sentido atopamos a tira da páxina 73 que aparecería totalmente en preto, ficando o contorno de *Gaspariño* e mais o texto en branco.

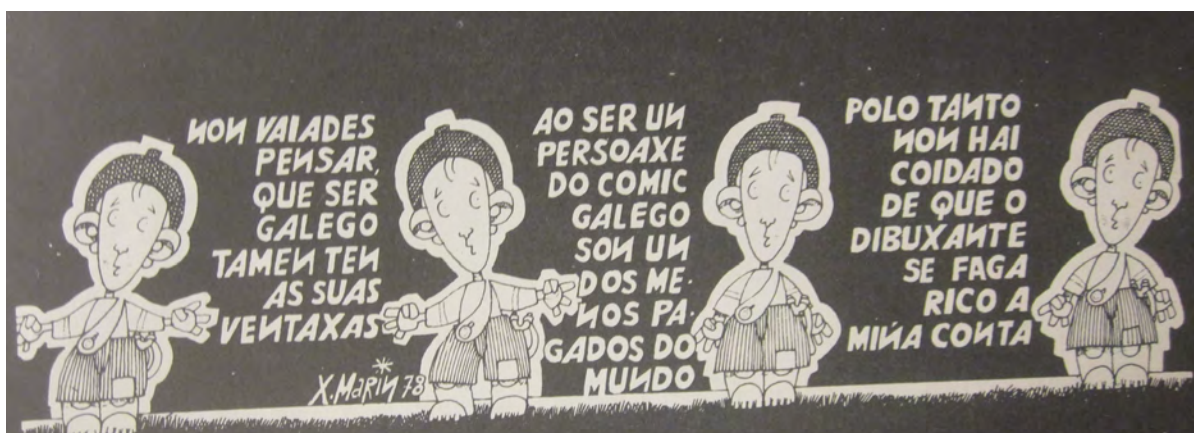


Fig. 108 Nesta tira, tamén de carácter autoreferencial, a inversión das cores produce un curioso efecto estético que a contraporía á imaxe habitual que temos das tiras de *Gaspariño*. Porén, este efecto sería moi complicado de levalo ao xornal posto que condicionaría, canda mínimo, o resto da páxina na que se atopase.

406 Das que unha si que chegaría a saír publicada en IG concretamente o 19 outubro de 1975 -Vid. Fig. 105.

4.2.3.1.3.3 Lixandre.

Entre as distintas propostas de suplementos que IG, ao igual que a maioría de xornais, agasallaba aos seus lectores, un deles sería o semanario de reducido tamaño -unha pequena cuartilla- que trasnmitía a grella televisiva de toda a semana de luns a domingo. Este suplemento, xa de longa traxectoria, daría un pequeno xiro cando, no número 306, pasa a denominarse “Para todos”. Non só mudaría o nome do suplemento, senón que o seu interior incrementaría a súa variada oferta informativa, ademais de varias historietas de BD e textos literarios dirixidos ao público infantil. Esta cambio de imaxe e orientación podemos velo xa na capa do mesmo, ao estar conformada por un debuxo con todos os personaxes do programa de televisión *Barrio Sésamo*. Pretenderíase así, sumar á información televisiva, e á oferta que podería interesar aos adultos, unhas “Páginas juveniles” con xogos de lecer e de tiras e as mencionadas pranchas de BD de carácter infantil e xuvenil, facendo un variado suplemento, “para todos”, é dicir, para toda a familia.

Nas páxinas interiores eran numerosas as pranchas de BD aparecidas no suplemento e que variarían cada semana, tanto na temática como no autor, polo que non presentaban ningún tipo de continuidade: *Página de sport* de Tito, *Rosco Bill* e *Guillermo y los hermanos crudete* -sen sinatura-, *Carlos, María y Susana, s.l.*, de Mazaira, etc..., presentándose todos eles en castelán e cun propósito que pouco máis aló iría de provocar o riso do lector mozo⁴⁰⁷.

Ademais destas pranchas variadas, decidiu incluírse ademais unha tira fixa de BD, sendo o escollido Xaquín Marín: “Isabel Lorenzo encargoume un personaxe para o suplemento dominical de *El Ideal Gallego*; tiña que ser un neno para nenos, e naceu Lixandre”⁴⁰⁸.

Fronte ás outras pranchas, a tira de *Lixandre* atopábase dentro dun marco denominado co mencionado nome de *Páginas juveniles*, sendo en ocasións este de cor vermello, o que realzaría e daría certa importancia á sección. A carón da súa tira atoparemos, acompañándoo sempre, un texto literario, dende contos e lendas até

407 Se ben no de Mazaira podemos atopar datos de carácter histórico.

408 Marín, X. 1986: s/p

poesías de Celso Emilio Ferreiro, Ramón Cabanillas, ou Rafael Alberti, entre outros, mais sempre poesías dun carácter non moi complicado, para que os mozos puidesen seguir ditos elementos literarios sen demasiada complexidade. O importante deste feito reside en que, ao igual que nos inicios de *Gaspariño* e das demais tiras que acompañaron ás *Furnas do Rei Cintolo*, a BDG está enfocada como un produto cultural, e como tal aparece ou ben inserida en páxinas de carácter cultural ou ben acompañada de elementos deste teor.

➤ Características e análise.

Cando *Lixandre* viu á luz no suplemento de IG⁴⁰⁹, *Gaspariño* xa levaba tres anos publicándose semanalmente cun notábel éxito. O universo estético, social e ideolóxico creado arredor del pódese considerar suficientemente interiorizado tanto polo autor como polos lectores, de tal maneira que a aventura de crear un novo personaxe cunhas características previas similares, é dicir, que o personaxe principal fose un neno, suporía un reto de grandes dimensións, posto que o autor debería de se afastar do anterior produto se non quería presentar un calco do xa elaborado previamente. Este feito presentaríase complicado posto que, se ben na creación doutros personaxes ou figuras distantes da de *Gaspariño*, non suporían un problema á hora de aplicar a súa estética gráfica e o seu compoñente sociocultural e humorístico, como por exemplo nas *Historias de Esmagados* ou *D. Augusto*⁴¹⁰, no caso de *Lixandre* si que tería que enfrontarse a unhas dificultades engadidas que, tal e como imos ver, admitiría o propio autor. Convén ademais que para a análise das tiras de *Lixandre*, fagamos unha comparativa coa precedente -mais publicada en

409 Cómpre subliñar que a tira de *Lixandre* faría tamén unha única e fugaz aparición no semanario *A Nosa Terra* no número 70 -do 13 ao 19 de xullo de 1979-, mantendo a mesma estrutura.

410 En efecto, nestes dous exemplos de tiras, aínda que se aplica a mesma estética gráfica e o mesmo sentido ideolóxico e social, ao presentarse mediante actantes distintos, o pé metafórico e os *esmagados*, ou o reaccionario *D. Augusto*, os problemas que puidese suscitar o encadramento da súa obra desaparecerían.

paralelo tamén- tira de *Gaspariño* á fin de ver os trocos que se producen entre as dúas, sendo unha un produto feito con case total liberdade e a outra -*Lixandre*- tendo que axustarse a unhas determinadas características.

Estética e composición

Da necesidade de non caer no mesmo perfil estético que en *Gaspariño* e sobre a complicación que este traballo lle supuxo, fariase eco o propio autor anos despois no álbum recompilatorio *Dos pés á testa*:

Tencionei facer algo máis sinxelo que GASPARIÑO e quizais saíu algo máis ríxido de debuxo, un pouco polas tremendas dificultades de composición que ten unha tira das antergas -en vertical- onde de seguida petas coas liñas límites. (1986: s/p)

Aínda que cunha estética perfectamente recoñecíbel, a figura de *Lixandre* naceu cuns trazos moi distintos dos de *Gaspariño*. Por exemplo, a cabeza, que sería onde recaería o maior peso gráfico, debido á importancia xestual da cara en conxunto coa expresión textual⁴¹¹ recollida nos globos, estará, conformado en *Lixandre* por trazos rectos e angulosos, todo o contrario que en *Gaspariño*, que presentaba as formas redondeadas, sendo esta a maior das súas características, a que lle daba unha aparencia especialmente afábel. É por iso que, con este -forzado ao noso entender- intento de afastarse da figura anterior, a nova figura de *Lixandre*, ficou marcado cuns trazos que lle restarían este aspecto “bondadoso” que provoca en moitas ocasións unha rápida empatía co lector⁴¹². As demais características da tira virían delimitadas tamén polo carácter infantil que debía ter a mesma. Así, non atopamos ningún tipo de experimentalismos na conformación dos diversos cadriños, a fin de non alterar un formato “estandar” para que os lectores, de curta idade, e que posibelmente non teñan unha consciencia dos convencionalismos da

411 Recollida nos globos que, como sabemos, ten habitualmente marcada a súa procedencia -de modo gráfico- na zona de expresión da fala.

412 Este carácter forzado, recoñecido, como xa vimos, polo propio autor sería o que o levaría a non editar o *Lixandre* en libro.

BD fóra dos cánones básicos. Teríamos pois unha estrutura vertical, conformada en todos os casos por tres cadriños perfectamente enmarcados onde se desenvolverían as tres formas básicas de calquera narración: comezaría pola presentación dun feito ou elemento que lle perturba, gusta ou que simplemente observa. Posteriormente,



no cadriño central, comeza a analizar o feito ou elemento, ou é requerido -ou preguntado- por outro personaxe sobre dito tema para así, no cadro final, emitir unha resolución, normalmente irónica ou simpática sobre dita cuestión, sempre buscando o enfoque xuvenil da mesma.

Tamén se pode apreciar que, dada as condicións de publicación da tira, as mesmas non presentan o alto nivel de detalles que noutras tiras -non en todas- se presenta. As razóns son os ditos condicionantes de ser a tira vertical e fechada⁴¹³, orientada a un público infantil e xuvenil e que precisa recibir a información da maneira máis sinxela e directa posíbel. Teríamos así unhas tiras sen sobrecargas gráficas ou textuais e que busca achegarse aos propios pensamentos e inquedanzas dos rapaces aos que van dirixidos. Neste aspecto podemos velo confrontado ao personaxe de *Gaspariño*, que pese a ser un neno, as súas inquedanzas eran propias e estaban dirixidas a un público adulto, de aí a súa característica de *nenos revello*.

Fig.109 Primeira tira de *Lixandre*.

413 Sen posibilidades de alterar a tira, de xogar coas formas dos cadros e dos convencionalismos da BD, etc... que ofrecería unhas variedades expresivas que compensaría un espazo de traballo reducido como este.

➤ O personaxe de Lixandre⁴¹⁴. Temáticas.

Nas tiras de *Lixandre* atoparémonos cun personaxe máis sinxelo e directo, cunha fala e expresión máis axeitada a un neno da súa temperá idade e que actuará e definirá os mesmos elementos que un neno das súas características, é dicir, dunha idade que ronda os oito anos, e procedente dunha aldea e de familia humilde. Este será o punto de partida co que *Lixandre* intentará atopar resposta a todo o que o rodea para logo tentar descubrir o sentido das cousas máis lonxanas.

Teríamos así xa definido a *Lixandre* coma un neno humilde no económico e no persoal, concienciado coa súa terra, mais sen ter unha conciencia de país -polo xeral- como tiña *Gaspariño*. Un neno menos politizado que, como eixo primeiro, quere descubrir o mundo e descubrirse a si mesmo. Estas progresivas descubertas serán as que definan tanto o personaxe como os eixos temáticos que compoñen as tiras:

Descuberta como ser humano.

Dentro dos primeiros eixos que máis curiosidade lle vai provocar a *Lixandre*, como a maioría dos nenos, teríamos a súa propia descuberta persoal como ser humano e, dentro desta, da súa posición no mundo e a perspectiva que este lle ofrece. Así, un dos temas recorrentes para os nenos, e que especialmente lle preocupa ao protagonista sería a descuberta de que, co paso do tempo, deixarán de ser nenos para converterse en maiores, un feito ambivalente posto que por un lado a ningún neno lle gusta o mundo dos adultos serio e complicado, mais por outra banda os seres adultos non terían -segundo o pensamento dun neno- que responder ás ordes de ninguén, e serían donos dos seus propios actos. Esta dicotomía na descuberta do funcionamento do ser humano en canto a evolución no devir temporal amosaríase en varias das tiras. Así por exemplo, na tira do 28 ao 3 de

414 Analizarase unicamente este personaxe posto que é a referencia fundamental en case todas as tiras e, aínda que aparecen outros personaxes -un deles especialmente similar ao secundario *Antón* do *Gaspariño*-, estes apenas se pronuncian, realizan accións ou inflúen nas tiras.

xuño de 1979 -nº 381- sinala a visión inevitábel desta transformación como algo pexorativo: “Aínda que estamos no ano do neno o noso porvir/sigue a ser o mesmo/ ¡Ser maiores!”. Por outra banda a sensación de poder e forza que lle transmiten os adultos a *Lixandre* en detrimento da súa febleza como neno fai que ás veces vexa exultante o día no que se converta nun deles: “Hai que ver que pouca cousa somos/en comparanza co sol, co ceo, co mar, co universo.../¡pero deixa que medremos!”⁴¹⁵. Neste caso poderíamos observar da mesma maneira como a descuberta da inmensidade do universo abafaría a un pequeno *Lixandre*, que confía en chegar a comprendelo cando sexa maior.

Noutras ocasións *Lixandre* vaise sentir confuso sobre o que o proceso de transformación nun adulto lle vai proporcionar. Na tira do 19 ao 25 de decembro de 1977 -nº 306- sinalaría con certa decisión no primeiro cadriño, “Cando sexa maior...”. No segundo cadriño comezaría porén a dubidar “vou ser...vou ser...” resolvendo finalmente cun “¡máis grande!”, amosando así a incerteza que lle producen as mudanzas cara a un ser adulto. Este feito podería levar implícito que, polos actos dos adultos, dun carácter infantil ou irracional, non vería tanta diferenza entre uns e outros, levando á vez unha crítica á sociedade, que non é capaz de tomar as decisións que lle corresponderían. Este feito sinalaría máis claramente na tira do 2 ao 8 de outubro -nº 347- onde *Lixandre* di: “Os nenos temos que facer todo o que queren os maiores/por iso agardamos a ser grandes.../pra facer o mesmo cos que sexan cativos”.

Outra das perspectivas que se abordaría sobre o autocoñecemento de *Lixandre* como ser humano, tería a ver, xa non na contraposición neno-adulto, senón na relación entre o propio ser humano e os animais. Amosaría-se neste senso coñecedor de que o ser humano, como animal que é, debería tratar xustamente ao resto de animais que poboan o planeta, enfiando así un espírito ecoloxista. A mellor representación deste feito atopámolo na tira do 10 ao 17 de xaneiro de 1978 -nº

415 *Para todos* nº 307, do 26 de decembro de 1977 ao 1 de xaneiro de 1978.

309- onde o protagonista lle fala a un can -supoñemos seu- como se lle falase a unha persoa: “¡Non hai xusticia meu santo!...que aínda non teñan feitos/para os cans ¡unhos dereitos humanos!”. Mediante a extrapolación do termo “dereitos humanos” como unha forma de respecto e protección dos seres vivos, non só dos humanos, preténdese facer sentir a necesidade dun trato xusto aos animais. Así, tamén se elaboraría unha crítica ao trato que o resto de animais sofren, cando *Lixandre* lle comenta a unha vaca que non se queixe da mala vida que leva posto que na cidade “Téñenvos en gaiolas”⁴¹⁶, facendo alusión na parte gráfica a un zoo. Elabórase así un alegato en defensa dos animais dirixido a que os máis pequenos se conciencien de que son os nosos iguais e que o seu sitio non está en gaiolas⁴¹⁷.

Descuberta como ser social

No seu desenvolvemento como individuo *Lixandre* comeza a descubrir -e polo tanto descúbrelles aos nenos aos que se dirixe- que existen certos deberes que ten que cumprir na sociedade a cal estaría estratificada, polo que deberá tomar conciencia da súa posición nela.



Fig. 110

⁴¹⁶ Nº 371, do 7 ao 13 de maio de 1979.

⁴¹⁷ Dirixido sobre todo aos nenos, unha etapa na que se acostuma a levalos aos zoo a ver os animais, sen reparar -pais e nenos- no sufrimento que estes padecen por estaren presos.

Un dos deberes que máis controversia lle supón, ao igual que á maioría dos nenos, será o de ter que ir á escola. Neste aspecto *Lixandre* rexeita esta educación dirixida e como proba de non a precisar sinala: “porque sera../que a xogar/non nos teñen que ensinar na escola”⁴¹⁸, marcando así a diferenza entre o divertido/aburrido e a consideración de ser a súa invectiva e autonomía na creación de xogos motivo suficiente para non ter que acudir á escola. Na mesma liña sinalaría na tira do 19 ao 25 de xuño -nº 332- como o camiño que leva á súa escola, costa abaixo á ida e costa arriba á volta, semella, porén “ao revés” en alusión á ledicia coa que sae dela en contraposición ao duro que se lle fai ir.

Serán neste tipo de tiras onde podemos atopar as diferenzas máis profundas con outros personaxes como *Gaspariño*⁴¹⁹, ao amosarse aquí un personaxe infantil que como tal se comporta e que se dirixe a un público moi mozo, que compartiría as súas mesmas vivencias -por exemplo como acabamos de ver, non querer ir á escola- e inquedanzas. Fronte a isto, o personaxe de *Gaspariño*, tería un compoñente político moito máis adulto e incomprensíbel para un lector máis novo.

Seguindo coa descuberta do seu *ser social*, *Lixandre* descobre e amosa o seu coñecemento de dous tipos de entidades de poboación que marcan dúas formas de vida: a do campo e a da cidade. Como xa vimos, para *Lixandre* a cidade pode ter connotacións pexorativas posto que é alí onde se encerra aos animais, mentres que os do campo estarían ceibes. Con ironía respondería a un neno que comenta que na cidade teñen até “auga corrente”, para sinalar con fachenda que no campo “non a temos corrente, témola moi boa”⁴²⁰.

A derradeira das descubertas sociais ás que se enfrente sería a descuberta das distintas clases sociais e a súa pertenza a clase baixa fronte á clase alta. Amosaríase porén orgulloso e consciente do que ten e de non necesitar máis. Na tira do 2 ao 8 de xaneiro de 1978 -nº308- *Lixandre* sinala que lle vai poñer os zapatos “aos reises” mais non para ter agasallos, senón que se conforma “con que os arranxen”, ensinando uns zapatos rachados. Os zapatos serían pois o indicativo de que correr,

418 Nº 310, do 18 ao 24 de xaneiro de 1978.

419 Evidentemente as diferenzas cos *esmagados* ou *D. Augusto* son moito máis notábeis.

420 Nº 350 do 23 ao 29 de xullo de 1978.

saltar, xogar ás agachadas cos amigos, é dicir, xogos ao ar libre facendo uso do corpo e da mente e que non custa nada, é todo o que se precisa para divertirse. Fronte a isto criticaríase a compra excesiva de xoguetes aos nenos, un gasto innecesario que ademais na maioría das ocasións non deixa lugar á imaxinación dos propios pequenos. A oposición campo-cidade tamén quedaría patente nesta tira, ao dedicarse habitualmente os nenos do campo moito máis aos xogos imaxinativos e ao ar libre que os nenos da cidade.

Como neno humilde e consciente das limitacións da condición social a que pertence, *Lixandre* mencionará en numerosas ocasións os problemas económicos que existen no país, o valor da peseta, o custo da auga, gasolina, etc... e tamén reconecerá cales son as clase sociais máis altas, como sinala na tira do 10 ao 16 de xullo -nº 335- onde reconece a D. Felipe -xa o tratamento de “Don” di moito- como un “rico”, e como tal vai vestido de traxe e chapeu. Para ser tan rico coma el -sinala *Lixandre*- precisarían “meter moitas vacas no banco”, o que nos sinala humoristicamente que, se ben o protagonista coñece a dicotomía social existente, aínda lle queda camiño por percorrer para o coñecemento da economía e do mundo que está a descubrir.



Fig. 111

A derradeira das descubertas que se poden apreciar será a que demostre a autoconsciencia que o personaxe de *Lixandre* ten a respecto do seu carácter como personaxe dunha tira de BD.

Desta maneira son numerosas as tiras onde xoga cos convencionalismos da BD e mesmo elabora un xogo de interacción coa tira e co personaxe de *Gaspariño*, o cal incluso chega a “colarse” nunha tira de *Lixandre*.

Nesta autoconsciencia que da tira ten o protagonista, os elementos autoreferenciais mesturáranse co resto de elementos que o personaxe está a descubrir. Desta maneira, por exemplo, a consciencia de que pouco a pouco irá crescendo para converterse en adulto, este crecemento -no aspecto físico-, preocuparíalle posto que “cando medre/non vou caber neste suplemento”⁴²¹. Fachendoso tamén atoparíamos a *Lixandre* de que, aínda que é “aldeán”, non tería nada que envexarlle aos nenos da cidade posto que el vive “nunha casa de tres pisos” en referencia á tira na que aparece.

Dende o cadriño inferior, o personaxe sinalaría cara aos inmediatamente superiores, que apreecerían en branco, conformados como os distintos andares da súa casa.



Fig. 112

⁴²¹ N° 380 do 21 ao 27 de maio de 1979.

Nesta tira atoparíamos todo un universo sógnico que iría dende a modulación das características gráficas da tira vertical como unha casa -no aspecto material-, até a consideración do personaxe como habitante de dita casa e, polo tanto como afirmación do seu ser ficcional e gráfico que, como tal habita nesa tira/fogar -no eido material e no sentimental.

No proceso de afirmación consciente do seu ser, *Lixandre* establecería tamén un nexos de interrelación grafo-textual coa tira de *Gaspariño*, o que abriría, por unha banda, un marco diferencial fronte a *Gaspariño* eliminando así suspicacias de mímese entre os dous, creando á vez unha ponte entre os dous personaxes, marcando as diferenzas intrínsecas de cada un, mais uníndoos no mesmo universo artístico da BD. Neste sentido *Lixandre* amosaría, como se dun irmán pequeno se tratase -en certa maneira si que o sería- envexoso de *Gaspariño*.

Así o demostra na tira do 3 ao 9 de xullo de 1978 -nº 334- cando lle espeta ao neno -o xa mencionado secundario con similitudes a *Antón*- que está a ollar a prensa onde aparece *Gaspariño*⁴²²: “Non me fales do Gaspariño/é un recomendado/sempre o sacan os domingos”. Porén, este feito de saír os domingos é considerado negativo noutras ocasións cando, de novo nomeando a *Gaspariño* sinala⁴²³: “De acordo, traballo sen a idade/pero peor é o Gaspariño/¡que traballa os domingos!”.

De novo amosándose ciumento de *Gaspariño*, *Lixandre* rebaixaría a súa vergoña de ser un menor traballador acusándoo de el traballar incluso “os domingos”, nunha estratexia infantil moi característica de desembarazarse dos problemas -o clásico “ti máis”. Porén, se callar o máis interesante volta ser o modo interdiscursivo que emprega XM entre os personaxes, creando un universo sógnico que uniría estas figuras, distanciadas polas entidades que os publican. Desta maneira créase un xogo comparativo entre as figuras que nos amosaría un XM moi cómodo na representación simultánea das tiras e establecería, como xa dixemos, un nexos de unión entre eles que ampliaría o abano de posibilidades interdiscursivas entre as

422 Estableceríase polo tanto unha relación de trasvase sógnico-gráfico.

423 No nº 378, do 7 ao 13 de maio de 1979.

tiras.

Empregaríase tamén este eixo autoreferencial como modo de poñer en cuestión datas especiais como o *Día das letras galegas*, datas que, como xa vimos anteriormente, sempre son abordadas especificamente polo autor con todos os personaxes das diferentes tiras. Sempre cunha visión crítica deste día por canto as letras galegas non “funcionan” só un día, *Lixandre* sinalaría⁴²⁴: “Nesta sección/festexamos o día das letras galegas/todo o ano”, remarcando que este compromiso debería ser vital e non de carácter puntual e “institucional”.

4.2.3.2 Obras dispersas en IG.

Ademais das series de tiras que os tres autores que acabamos de analizar publicaron en IG, nesta década dos setenta podemos advertir tamén -sempre fóra do humor gráfico e atendendo á secuencialidade- até outras catro pranchas máis que foran publicadas en dito xornal, e que non presentaron ningún tipo de continuidade no mesmo.

Xaquín Marín

Unha delas correspondería ao propio XM, quen o 15 de xuño de 1975 publicaría unha prancha dos seu famosos “pés”. Estes “pés” xa viñan de ser publicados con anterioridade en importantes revistas estatais, como a humorística *La Codorniz*. Aínda que en IG esta prancha foi un feito aillado, logo máis adiante si que terían o seu protagonismo no semanario *A Nosa Terra*, onde levarían o nome de *Historias de esmagados*, sendo publicadas baixo o formato de tira deseñada.

Será na análise do conxunto das pranchas publicadas n'*A Nosa Terra* onde sacaremos as conclusións máis clarificadoras desta serie dos “pés”.

424 N° 327 do 15 ao 21 de maio.



Fig. 113 Na singular prancha d'O *Fuxitivo* XM retoma a temática dos “pés” que xa lle proporcionara máis dunha portada en revistas. Nela, aínda que presenta unha estrutura narrativa máis ampla, en consonancia co tamaño e estrutura da mesma prancha -nove cadriños fronte aos tres básicos das tiras dos “pés”, o trasfondo seguiría a ser o mesmo, a inmutabilidade do ser galego en canto ser escravizado, marxinal e conformista.

Outro dos autores que publicaría esporadicamente pranchas en IG, sería precisamente o que tería introducido a XM en dito xornal por medio da xa comentada sección *As Furnas do Rei Cintolo*. Sería, en efecto, Pepe Barro (Pontedeume, 1955) quen publicaría dúas pranchas, unha no especial do Día das Letras Galegas, o domingo 12 de xaneiro -na contracapa- e que consistiría nunha reprodución da xilografía *A Vella da Pomba*, e a outra o 5 de xaneiro de 1975, na homenaxe que se faría a Castelao no 75 aniversario do seu pasamento. Nesta ocasión, a prancha estaría inédita até ese momento e sen título.

Será esta última prancha prancha da que nos ocuparemos neste punto, deixando o gravado d'*A Vella da Pomba* para o apartado centrado na intermedialidade⁴²⁵.

Pepe Barro escollería para a súa particular homenaxe a Castelao, unha prancha *collage* onde se misturan diferentes técnicas de debuxo e onde podemos atopar desde sombras e contornas de figuras elaborados seguindo un molde -ou “plantilla”-, até debuxos e caricaturas elaborados a man alzada ou figuras *collage* como na que se recolle a clásica autocaricatura Castelao. Na textualidade observaremos o mesmo fenómeno, ao atoparmos desde letra elaborada a man en diversos tamaños e formas, até letra insertada de tipo *set*.

A prancha, a cal denominaremos *Lobos*, establece unha metáfora con este animal coa fin de establecer unha crítica, xa non só ao sistema franquista, senón a todo o sistema centralista castelán -económico e político- que desde “a chaira” leva asoballando ao pobo galego, obrigándoo a emigrar, a exiliarse ou incluso a morrer polas súas ideas. Observamos así, como a figura do lobo⁴²⁶ avanza baixo a lúa mentres unha figura semella fuxir. Abaixo desta imaxe, tres vellas berran á vez: “Pobre de nós... Dios nos colla da súa man”.

425 Vid.6.2.

426 Ben poderíamos chamar o “lobo da xente”.

Estas vellas, conformadas mediante a repetición dunha mesma figura, representarían ao pobo⁴²⁷ galego temeroso e confiado á relixión como única alternativa de afrontar os males que o aqueixan.

Na imaxe seguinte poderemos observar unha figura que, coas maletas nas mans simboliza o abandono e fuxida “arrepiaada” da nosa terra. Fronte a isto e fronte as baleiras e pouco cribles palabras que, consciente do engano que pretende transmitir, profire un tremeroso personaxe⁴²⁸, xorde a figura de Castelao, quen, sinalado na propia prancha como “filósofo da terra”, pensa: “Si, si... pro a xente vaise, foxe, morre”. A través destas palabras semella marcarse un punto de inflexión na prancha.

Fronte á resignación inicial, finalmente xurdirá un novo pobo, o cal ante o medo “arrepúxose” e, collendo a escopeta, conseguiu acabar co lobo. Esta fin do pobo virá delimitada graficamente pola convención da onomatopea BANG, despois da cal podemos ver o cráneo furado do lobo sinalando a morte deste.

Barro elaboraría, esta arriscada⁴²⁹ metáfora coa intencionalidade de espertar ao pobo galego do seu letargo e de que, fronte ao pesimismo e resignación, se poda erguer con dignidade ante os ataques e fronte ás adversidades que sofren. Neste mesmo sentido expresárase Castelao nas súas obras -sobre todo pictóricas- así como nos seus discursos políticos, co que o conxunto da prancha recollería ese herdo, funcionando como unha perfecta homenaxe á súa figura.

Non sería Castelao o único homenaxeado posto que a prancha levaría unha adicatoria a RP e a XM, a quen Pepe Barro, así como a maioría dos autores de BD xurdidos nesta década, deben o nacemento e expansión da novena arte, tal e como se fixo, no noso país.

427 Funcionaría a un nivel coral como funcionaban as irmás en *Os vellos non deben de namorarse*.

428 En concreto sinala: “Vamos a hacer todo lo posible para acabar con esta situación”. Notemos que as palabras, pronunciadas en castelán, farían referencia á procedencia foránea do individuo ou a este formar parte do proceso asimilador que desde a “chaira” castelá se está a producir.

429 Posto que podería chegar incluso a constituír unha apoloxía da loita armada.

Finalmente, o terceiro autor que tamén chegaría a publicar en IG sería un dos colaboradores habituais dentro do humor gráfico deste xornal, Siro López⁴³⁰ (Ferrol, 1943) e quen o 29 de decembro de 1974 publicaría unha prancha baixo o título de *Antre cochos anda o xogo*. Aínda que Siro, ademais do humor gráfico diario, elaboraba cadriños dun formato máis grande do que acostumaría o humor gráfico, nos que por exemplo, analizaba o máis relevante das noticias semanais, -baixo o nome de *Foi noticia esta semana por Siro*- onde se afastaba en moitas ocasións do humorismo para sinalar a crudeza das noticias máis relevantes daquela altura. Da mesma maneira elaboraba tamén resumos caricaturescos do sucedido no ano que ía rematar ou de personaxes e feitos relevantes da nosa historia, mais nunca con sentido narrativo nin secuencialidade.

De aí que esta prancha teña importancia, posto que estaría a amosar o crecente interese que a BD estaba a suscitar nos lectores e mesmo nos artistas que antes non probaran este medio.

Na prancha *Antre cochos anda o xogo*, Siro esboza un pequeno relato autoconclusivo en clave humorística. Formado por cinco cadriños, estes aparecen dirixidos secuencialmente por frechas, coa fin de axudar ao lector a realizar o proceso de comprensión narrativa sen problemas, aínda que, se ben neste caso non sería un elemento estritamente necesario, dado que os cadriños presentan unha orde formal, se seguimos os convencionalismos da BD, é dicir, de arriba a abaixo e de esquerda a dereita -só quizais sería necesario nos dous últimos cadriños, onde o lector podería desviarse puntualmente. Este emprego de ditas frechas sinalaríanos sobre todo, a necesidade de axudar a un lector pouco habituado ao convencionalismo da secuencialidade da BD.

430 Siro formou parte, xunto con XM, Xosé Lois “Carrabouxo”, Gogue e mais Pepe Carreiro, dunha egrexia xeración de humoristas gráficos galegos, que comezaría a consolidarse a partir do *I Seminario Galego do Humor*, celebrado o 26 e 27 de xuño de 1982 no Laboratorio do Castro, en Sada -A Coruña-, e cuxo manifesto levaría á posterior contratación xeneralizada dos humoristas gráficos nos diversos xornais do país.



Fig. 115 Na prancha de Siro atopamos un autor que denota a súa formación no eido da caricatura e baixo a influencia do “mestre” Castelao. Con apenas uns poucos trazos recrea unha situación, un lugar, e unha caracterización psicolóxica e social das personaxes, prescindindo do elemento textual até o derradeiro cadríño, que se empregaría para reforzar o carácter satírico da prancha e culminar a ridiculización dos protagonistas.

Os personaxes, ao igual que a paisaxe, aparecen trazados en poucas liñas, dentro do mellor estilo caricaturesco de Siro, herdeiro do maxisterio das obras de Castelao, quen podía “apreixar en poucas liñas todos os rostros dos galegos”⁴³¹.

Na prancha nárrese como dous anciáns, que andan a pasear polo bosque -este elemento, ademais da vestimenta das personaxes xa nos advirte de estar ambientada no rural- atopan de súpeto un bácoro que anda solto polo camiño. Aínda que con certeza será dalgunha casa ou granxa próxima, os dous vellos non o pensan dúas veces e apreixan a cría do porco, ocultándoa entre teas, como se fose un neno. Este feito desencadeará o efecto cómico final, cando ao pasar unha veciña ao carón deles, coméntalles: “¡Deus llelo críe para a boa fada. Élle cuspidiña á cara do pai!”.

Teríamos pois, unha prancha cunha forte compoñente satírica⁴³² onde se crítica a avareza dos dous protagonistas, que non dubidan en furtar o bácoro conscientes do dano que poden facer a algún dos seus veciños -posto que non pode vir de moi lonxe o animal, nin eles, ao estar paseando estar moi lonxe da súa casa. Todo este sentimento de maldade dos protagonistas transmíteo Siro por medio dunha excelente caricaturización das facianas e onde, en poucos trazos, amosa a consciencia de estaren a cometer un acto negativo. Esta maldade transmitida polos protagonistas será o que leve ao lector a unha culminación satírica final, grazas á ridiculización dos protagonistas.

Cómpre sinalar que, tal e como se dixo, serán os leves trazos con que se caracteriza ás personaxes quen leve o peso narrativo da historia, é dicir, a parte gráfica, aparecendo só a textual no derradeiro cadriño para a catarse final. Non precisarían pois expresarse textualmente as personaxes para amosar as súas intencións e maldade interior, o que reflectiría que estamos ante un autor formado

431 Siro López (1996: 68)

432 Seguindo ao propio Siro:

A sátira consiste na ridiculización por medio da risa. Nela emprégase o sarcasmo para condena-lo vicio e a inxustiza de calquera caste. O satírico parte dunha actividade mental de crítica e hostilidade contra a súa vítima, á que tenta abaixar para facela risible ante o mundo. A sátira presupón, por tanto, un sentimento de superioridade no satírico e o desprezo pola vítima. (1996: 19)

no eido da caricatura esencialmente⁴³³.

4.2.3.3 A “fin de ciclo” en IG.

A escolla en 1973 de Rafael González Rodríguez como director de IG marcaría, como acabamos de ver, un antes e un despois xa non só en canto á presenza de BD nun xornal -e máis aínda de BDG-, senón que abriu os ollos a unha sociedade que por fin comezaba a ver e a ler no ámbito público dos medios de comunicación, as voces dos que se opunían a un réxime xa agonizante -sorteando iso si a censura institucional que aínda axexaba naquela altura. O cada vez máis destacado labor das diferentes asociacións culturais traería como consecuencia unha importantísima colaboración con este xornal que se materializaría na páxina cultural *As Furnas do Rei Cintolo*, onde ademais das numerosas reportaxes e artigos culturais dos egrexios colaboradores, daría pé a que a novena arte dera os seus primeiros chanzos neste medio. Mais o ciclo das “furnas” pecharíase pouco máis dun ano despois de comezar, en xullo de 1975, derradeiro mes en saír dita páxina con esa cabeceira. O proceso de colaboración e de inmersión cultural e galeguista semellaba, porén, imparábel, e as tiras de XM e os artigos culturais sobre a nosa terra seguían o seu camiño, desta volta baixo o nome d'*O arco da vella*, pasando a colaboración da compostelá Asociación Cultural *O Galo*, á coruñesa *O Facho*. Os primeiros anos da transición virían marcados polo tanto por unha efervescencia galeguista, non só neste xornal, senón, con maior ou menor intensidade en boa parte dos medios galegos, tal e como sinala Marcos Pérez Pena:

La prensa editada en Galicia se había caracterizado a lo largo del proceso de Transición Política por una incipiente apertura hacia los grupos de oposición a la dictadura y los movimientos sociales que pugnaban por un cambio profundo en la sociedad y el marco institucional. Lo mismo sucedía con el deseo de que Galicia accediese a un Estatuto de Autonomía de primer nivel, una reivindicación que encontraba abundante eco en los medios. A esto habían contribuído varios factores, como la irrupción e un nutrido grupo de

433 Non queremos afirmar con isto que os autores formados exclusivamente na BD non busquen ou poidan conseguir estes efectos.

nuevos profesionales, de izquierdas y nacionalistas, que llegaron muy pronto a cargos de gran responsabilidad en todas las cabeceras, o la propia incertidumbre política, que animaba a las familias propietarias de los medios a abrir la mano a las reivindicaciones progresistas. (2009: 1)

Mais a comezos de 1980 esta tendencia muda de maneira radical cara ao outro polo. En marzo de 1980 Rafael González sofre un traslado “forzoso” ao ser nomeado subdirector do diario *Ya* en Madrid, pasando a convertirse nun “emigrado gallego más”. Esta tendencia expón tamén Pérez Pena de forma moi clarificadora:

El cambio es evidente en *El Ideal Gallego*, que en la primavera de 1980 cambia de director y de línea editorial de una manera tan radical y rápida que por veces parecemos estar ante dos periódicos distintos. Las posiciones profundamente autonomistas y progresistas, con una visión gallega de la realidad y la pluralidad de voces (desde AP hasta el nacionalismo autodeterminista) dejan paso a un periódico muy conservador que sobrepasa en muchos momentos las posiciones oficiales ucedeadas alineándose con las tesis aliancistas a favor de la manida *mayoría natural*. Un periódico, además, antiautonomista, o que como mucho acepta una autonomía recortada y con escaso poder político. (2009: 6)

Así, coa entrada do novo director, José A. Martín Aguado -a través do cal Galicia “cuya historia está enlazada con la de España, de la cual no podemos separarla”⁴³⁴- levaría no xornal un tratamento moi distinto, no cultural, político e social.

Porén, a pesar desta mudanza, XM seguirá publicando a súa tira de *Gaspariño*, e de *Lixandre*, se ben as páxinas de cultura que o rodeaban a *Gaspariño* irían orientándose cara a outras temáticas moi distantes do anterior. Así o motor, o fútbol, a grella televisiva ou a moda irían gañando terreo pouco a pouco até desbancar por completo calquera artigo cultural ou onde os problemas de Galiza se viran reflectidos. Finalmente, o 23 de maio de 1982 XM publicaría -practicamente como único referente galego e galeguista dentro do xornal- a súa última tira de *Gaspariño*, no que sería unha etapa de doce comezo e fin agre.

434 Recollido de Pérez Pena (2009: 7)

4.2.4 A BDG n' *A Nosa Terra*.

O venres 2 de decembro de 1977 saía á rúa o número cero -sendo este primeiro número gratuito- do semanario *A Nosa Terra*⁴³⁵, dotando desta maneira a prensa galega dun voceiro nacionalista despois de corenta anos de subxugación franquista. Xa o nome escollido para o encabezamento do semanario tería moito que dicir do seu carácter: ANT fora xa, en 1907 voceiro de *Solidaridad Gallega*, para converterse posteriormente en voceiro das Irmandades da Fala (1916) e do Partido Galeguista (1931). Así mesmo, durante toda a ditadura seguiría a publicarse polos galegos exiliados e emigrados -concretamente desde Buenos Aires. En efecto, o semanario creado en 1977 tiña unha forte vocación nacionalista e de defensa dos valores sociais e culturais galegos, tal e como sinalan Anxo Lorenzo, Fernando Ramallo e Håkan Casares:

Naquela altura da España posfranquista, este xornal nacía cunha liña editorial nacionalista na que se quería incidir na defensa de Galicia, no seguimento da conflitividade social, na atención aos problemas das clases populares e na normalización lingüística e cultural. (2008: 142)

O semanario nacería, baixo a dirección de Margarita Ledo Andión⁴³⁶, cun firme compromiso cultural e político, tentando encher o baleiro que existía arredor dos medios de comunicación en Galiza, onde o castelán era a lingua predominante. Ese mesmo compromiso podémolo achar no chamanento que, no Día das Letras Galegas, fixo o semanario, onde atopamos unha portada co encabezamento *Por uns medios de comunicación galegos*, apoiado nun excelente debuxo de XM. Xa no interior materializárase nun manifesto en que, entre outras cousas sinalaríase:

A importancia da existencia duns medios de comunicación no noso idioma, centrados na atención sobre da nosa propia realidade e sobre un coñecemento crítico da situación do mundo, fornecedores dunha

435 En adiante ANT.

436 Será a directora entre 1977 e 1980.

información ben situada, é tan sintomática que os países ceibes e populares se aproximan a esta caracterización. (Lorenzo, A. *et alii*, 2009: 50)

Así pois, o grao de compromiso que este semanario tiña coa cultura galega era máis que evidente, mais só quedaría por saber se dentro deste compromiso tiña cabida a BD e porque. Margarita Ledo Andión, primeira directora, e unha das encargadas de levar adiante o proxecto, así nolo sinalaría:

O proxecto de ANT, ao prantexármolo como periódico semanal, naceu con todas as seccións e linguaxes habituais do xornalismo, entre eles o gráfico -maxistralmente representado por Castelao nos anos 20- e cunha modalidade, a da “tira” que non se tiña desenvolvido na prensa galega. (CP, 3 outubro 2014)

Tería pois, o espazo gráfico, e sobretudo a tira deseñada un papel importante dentro do proxecto editorial que tentaba recuperar o espazo comunicativo do galego no período posfranquista.

Con distintos formatos e contidos, e só nesta fase final dos anos setenta -dende que “naceu” o xornal no 77 até decembro de 1979⁴³⁷ - apareceron polas páxinas do xornal diversos autores como XM, Alberte Permui, Xosé Lois “Carrabouxo”, Xesús “Chichi” Campos, ou “Loquis”, cada un coa súa particular visión de Galiza, da opresión que esta sofre, e da novena arte. De seguido imos ver a aportación de cada un destes autores.

4.2.4.1 Xaquín Marín en ANT.

Cando XM comezou a colaborar, xa dende o número cero co semanario ANT, o autor xa tiña tras súa unha inxente carreira que o estaba a situar nun dos máximos expoñentes da BD no noso país: xa en 1971 publicara as primeiras historietas

⁴³⁷ Posto que nos axustamos ao espazo de tempo que ocupa o noso traballo de investigación, centrado só nos anos setenta.

galegas, participara nas mostras de cómic galego e publicara xunto con RP o primeiro álbum de BDG *2 viaxes* (1975) e en 1977 en solitario o álbum *Ratas*. Ademais, xa desde decembro de 1974 estaba a publicar as súas tiras de *Gaspariño* en IG.

Se temos en conta que todas as súas obras estarían inzadas dunha forte reivindicación da terra e da cultura galega, non nos estraña que fose a persoa escollida para levar adiante o apartado grafico por canto a tira deseñada se refire.

Dentro da produción que XM desenvolveu en ANT, podemos atopar múltiples tiras e formatos. Así, comezaría publicando as tiras sobre os “pés”, para logo pasar á tira de *D. Augusto*. Ademais disto, tamén atopamos pranchas especiais, con motivo de conmemorar días importantes para ANT, como o Día da Patria Galega ou sobre feitos trascendentes do momento como é a aprobación da Constitución en 1978.

4.2.4.1.1 As *Historias de esmagados*.

Quizais uns dos elementos gráficos que máis teñen definido a obra de XM sexan as metafóricas imaxes dos seus “pés” aplastando á xente. A forza crítica e reivindicativa que se desprende desta metáfora convertírona nun elemento subversivo co que tivo que afrontar os ataques da censura, tal e como sinala el mesmo:

Estes pés comezaron a “andar” de revista en revista, pero resultaban moi subversivos para os tempos que corrían, ou que mellor dito, semellaban estar detidos. Nin a mesma “Triunfo”, que daquela era a máis botada para diante, se atreveu a publicalos, aínda que a César Alonso de Los Rios lle gustaron de abondo.

Cando refundamos Brais Pinto, decidiuse publicalos recollidos nun volume que se chamaría *Cen Pes*, e digo se chamaría porque a censura dixo polo menos en tres ocasións: “no recomendable en su totalidad” co desespero de Cesar Arias.

Seguiu a peregrinaxe e ao fin comezaron a saír onde menos se podía agardar, en *La Codorniz* de Álvaro de la Iglesia; alí non só no puxeron ningún impedimento, senón que os puxeron varias veces en portada. (Marín, X. 1986: s/p)

En efecto, a metáfora visual que empregaba resultaba ser demasiado directa e revulsiva como para que a censura o deixara pasar, e demasiado arriscado como para que as revistas se xogaran recibir sancións económicas, o cal, tal e como estaba a situación económica das mesmas⁴³⁸ podería supoñer un duro revés para as diversas publicacións. Porén, tal e como sinala Félix Caballero na súa comunicación *Los “pies de Xaquín Marín. Una visión lúcida e irónica de la transición”*⁴³⁹, ademais de ser publicado en *La Codorniz*, chegaría a ser portada até en tres ocasións:

Marín colaboró en *La Codorniz* desde 1972 hasta el cierre de la publicación en 1978.

Durante esos años cruciales de la historia de España sus pies fueron publicados varias veces en la revista, siendo portada en tres ocasiones:

a) El 25 de noviembre de 1973: “Los tiempos han cambiado, ahora usa desodorante”, en alusión a las reformas cosméticas emprendidas por el régimen.

b) El 7 de abril de 1974: “–Ustedes los jóvenes tienen muchos pájaros en la cabeza. –Pues a mí por el peso no me parecen precisamente pájaros”.

c) El 15 de septiembre de 1974: “Ya tenemos oposición”, que ironiza sobre el nulo alcance de la Ley de asociaciones políticas. (2012: 8)

Non obstante, teríamos que agardar até o 30 de xuño de 1975 para que publicase

438 Lembremos que a maioría das revistas humorísticas da época vivían “ao límite” e non sobrevivirían á chegada dos anos oitenta, onde só ficaría *El Jueves*.

439 Comunicación presentada no *XII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación Universitat Pompeu Fabra*, o 24 e 25 de maio de 2012 en Barcelona. Durante todo este punto prestaremos especial atención a esta comunicación, que se centra especialmente nas características das tiras e pranchas recollidas no libro *Cen Pés*, publicado por *Edicions do Castro* en 1996, e que recolle na súa maioría os “pés” elaborados nos anos setenta, publicados ou inéditos.

un dos seus pés en galego e nun medio galego. Sería a través da prancha *O Fuxitivo*⁴⁴⁰, publicada en IG, cando estaba a publicar semanalmente nese xornal o seu *Gaspariño*. Sendo pois, un autor xa recoñecido no eido estatal⁴⁴¹, como xa sinalamos anteriormente, e cuxas obras, nomeadamente os “pés”, cun decidido carácter reivindicativo, estaban a suscitar crebaduras de cabeza nos sectores reaccionarios, conformaríanse como o elemento gráfico ideal para acompañar o resto de elementos do semanario, e así o expresaba Margarita Ledo: “O pé que asoballa, -para alén de ser visualmente moi claro- é todo un símbolo do que a liña editorial do periódico quería denunciar” (CP, 3 outubro 2014).

4.2.4.1.1.1 Características e análise.

4.2.4.1.1.1.1 Personaxes.

Nas tiras dos pés⁴⁴² atopámonos a grandes trazos unha dualidade de personaxes antagónicos que responderían ao esquema opresor-oprimido. En efecto, o gran *pé* que caracteriza e representa a parte máis visíbel das tiras e pranchas representaría, dunha forma metafórica e facilmente recoñecíbel o poder do opresor. Pola contra, as pequenas persoas que permanecen baixo este *pé* serían, dunha maneira tamén evidente, os oprimidos⁴⁴³. Mais, aínda que as tiras sexan recoñecidas actualmente polo *pé*, e este elemento sexa o máis visíbel, cómpre preguntarnos entón porqué o

440 Vid. Fig. 113 A caracterización desta prancha farase dentro da análise do conxunto das tiras publicadas en ANT.

441 Sendo os seus “pés” pouco despois xa de eido internacional:

Logo xa saíron en moitos sitios, ata no estranxeiro viaxaron. Foron a S. Juan de Pto. Rico á V Bienal de Humor, a L'Orient ao Festival Interceltique, a México levados polo inesquencible Luis Soto para “Vieiros”, a Argentina da man do pintor Chatruc, a Gravoro (Bulgaria) para a “Antoloxía de la Caricatura Contemporánea Mundial”...(Marín, X. 1996: s/p)

442 Empregamos esta denominación inicialmente por ser como comunmente se coñecen estas tiras e pranchas, e así se dispuxo posteriormente nos álbums recompilatorios, aínda que como xa mencionamos as tiras publicadas en ANT responden a outro título.

443 Aínda que logo, como imos ver, responde a varias matizacións.

encabezamento das mesmas levan por título *Historia de esmagados*.

O título desta serie de tiras -a prancha publicada en IG non levaría este título, senón un encabezamento referente á temática autoconclusiva da mesma-, o que nos indicaría é quen son realmente os personaxes de referencia nestas tiras, é dicir, de quen parte e a quen se dirixe. Os *esmagados*, todas esas persoas que, polo xeral, sofren a cruel e implacábel subxugación do *pé*, son a representación do pobo galego nas súas diferentes manifestacións -como imos ver deseguido. Serían os personaxes nos que o autor se sente representado e envolto. O *pé*, aínda que tamén de directa influencia nos personaxes, sería un axente externo, preferindo así o autor dirixirse aos seus, modificar a súa conduta e alertalos das condicións nas que se atopan e así cumprir a súa función crítica e social.

O pé

O *pé*, como acabamos de sinalar, é a parte máis visíbel e coa que identificamos máis sinxelamente as tiras e pranchas de XM. Isto débese a que a representación que do lado opresor se quere facer debe ser facilmente recoñecíbel, non mutar. Igual que a opresión segue a ser sempre a mesma -aínda que varie o formato-, o *pé* debe gardar igualmente a forma simbólica da opresión exercida sexa cal sexa a súa variante. Así, tal e como recolle Félix Caballero (2012: 12):

El pie *esmagador* de Marín tiene un valor universal e intemporal, como él mismo ha recalcado muchas veces: “Adoptei o pé hai moitos anos, ao comprobar que é eterno e intemporal. Pode cambiar de forma, pero segue sendo pé”. (Facebook, 24 de novembro de 2011). “Os opresores e os oprimidos non cambiaron. É un tema que hai de sempre e que vai durar sempre” (A.L., 2007, 27 de setembro).

O *pé* protagonista -mellor dito protagonista/opoñente- non presentaría, ao noso modo de ver, unhas características variábeis propias. É dicir, na meirande parte dos casos, non sería o pé quen adopta unha posición máis fléxibel ou dura, ou comete

máis ou menos dano, sexa da índole que sexa, sobre os *esmagados*, senón que son estes, pola súa calidade humana e pensamento, polos seus propios actos, quen definen realmente o carácter opresivo, flexíbel, ou incluso bondadoso do *pé*, exista ou non realmente esta variabilidade de condicións. Sería, pois, a visión subxectiva de certos personaxes dos *esmagados* quen define -insistimos, de forma errónea ou non- as características do *pé* en cada tira.

O *pé* non representaría da mesma maneira a unha persoa, con carácter e hábitos ou pensamentos variábeis. De feito nunca chegamos a ver a cara ou o corpo⁴⁴⁴ completo dos *pés*, posto que non representaría a un home xigante. O que representaría o *pé* é a tiranía dos sistemas políticos, a contaminación das empresas que están a asolagar Galiza ou o sistema capitalista que discrimina por clases, privilexiando a uns en detrimento de outros -a maioría-. Aínda que centrado habitualmente na problemática galega, as tiras reflectirían tamén a dualidade universal dos opresores e dos oprimidos -dialéctica marxista-, aínda que, como acabamos de sinalar, enfocado dende o eido galego.



Fig. 116⁴⁴⁵ A figura do *pé*, constitúe unha metáfora cambiante de todos os males padece Galiza, algúns endémicos e que nos retrotraen a etapas dun carácter máis indefinido na nosa historia, e outros, como no caso da figura, que se centran nos sucesos que se están a vivir no intre de ser elaboradas. Neste caso representa co *pé* a destrución sistemática de pobos e paisaxes galegos pola redeficación salvaxe de estradas ao longo de todo o país.

444 Agás en tiras excepcionais como na que a figura de quen logo pasaría a ter unha serie propia, *Don Augusto*, sinala que el tamén foi un dos *pés*. (ANT nº48, 2-8 febreiro de 1979)

445 ANT nº 5, 24 febreiro-2 marzo 1978.

Desta maneira representaría tamén todo ese compendio de institucións, empresas, investidores e demais axentes capitalistas que, sen presentar case nunca unha cabeza visíbel⁴⁴⁶, toman decisións que afectan á gran parte da poboación. Este distanciamento entre os que toman as decisións e os afectados, resúmese perfectamente pola figura metafórica do *pé*, posto que os *esmagados* nunca chegarán a verlle a cara. A cabeza está tan alta que nunca chegarán a escoitárselle as súas palabras. A proba disto queda patente na tira de ANT nº 34 -20 a 26 de outubro de 1978-, onde un *esmagado*, dentro dun primeiro plano das súas faces, dille ao outro: “Os problemas resólvense.../fitándoos cara a cara”, cando o plano se abre e observamos aos dous diminutos *esmagados* baixo o xigante *pé*, respóndelle o outro: “Así que...¡Estamos perdidos!”.

Represéntase así toda a clase de dirixentes, empresarios, etc... que, protexidos dunha especie de brétema social que os afasta das súas individualizacións como persoas tanxíbeis, visualizabeis, ou próximas. Estes nunca chegarán a ser molestados polos de abaixo, os *esmagados*, que son apreixados polo *pé*, trasunto da maquinaria capitalista e represora que lles impide constantemente sequera acadar dito obxectivo de enfrontarse directamente ao mesmo sistema⁴⁴⁷.

O *pé* apréséntase pois como algo inamovíbel, inmutábel e cunha superioridade que non deixa lugar a dúbidas do seu poder -ao igual que a maquinaria do estado e a maquinaria capitalista-, e, como afianzamento desta firmeza e rixidez, apresentaría, porén, tres variantes de “actuación”.

Por unha banda, o *pé* permanecería calado, alleo a todo o que ocorre baixo del, amosando así a súa inmutabilidade ao que poidan artellar os *esmagados*. Este será o seu modo de -non- actuación na maioría das tiras. Non precisa dicir nada posto que

446 Este feito podemos velo moi ben representado no filme de Lars Von Trier *O xefe de todo isto* (2006), onde o xefe dunha empresa, ao que ningún dos empregados coñece, inventa dende un principio un presidente ficticio co que tomar as decisións máis impopulares sen ter que dar a cara, contratando incluso a un actor para que se faga pasar por el.

447 Como logo imos ver, non será o *pé*, ou a máquina represora que encarna, o único que llo impida.

xa o peso que descarga sobre os individuos xa é suficiente para manter a orde necesaria. Este silencio do *pé* incrementaría a súa posición de autoridade, da mesma maneira que, por exemplo, n'*A Esmorga*⁴⁴⁸, o xuíz que xulga a Cibrán non ten voz⁴⁴⁹, diluíndo así as súas características máis “humanas” para unicamente representar o poder da lei e o sistema imperante.

Por outra banda, pódese valer dun dos *esmagados*, para que transmita as súas ordes, amosando tamén desta maneira unha superioridade total, ao non dignarse a dirixirse directamente aos *esmagados*.

Así se demostraría por exemplo na tira do 14 ao 20 de xullo -ANT nº 25- no que un dos esmagados, lendo un libro do que parecen ser as directrices do pé, sinala: “E dí que como empreguemos métodos violentos/nos fará sentir/ ¡o peso da lei!”. A ironía faise patente no cartel ao xa estar os esmagados a sufrir “o peso” sen eles teren cometido ningún delito.



Fig. 117⁴⁵⁰ Na tira podemos observar que o *pé* actúa só como un soporte simbólico e metafórico, eludindo calquera actuación ou movemento. A acción e a narratividade da tira -neste caso a planificación dunha aparente revolta que remata por ser un cántico- correría por parte dos *esmagados*.

Por último, o *pé* dirixiríase dun modo máis ou menos directo aos *esmagados* de dúas maneiras distintas. A primeira sería dun modo directo se advertimos que non

448 Eduardo Blanco Amor (1959) Buenos Aires: Citania.

449 As súas intervencións aparecen sinaladas só con guións.

450 ANT nº 6, 3-9 marzo de 1978.

hai intermediarios nin terceiras persoas que trasladen as informacións, mais tampouco se dirixiría el mesmo “en persoa” aos *esmagados*. Sería, pois, por medio de carteis asinados co seu nome -“o pé”- nos que establece directrices que asoballarían máis aos *esmagados*. Así, na tira do 26 ao 1 de xuño do nº 18 -presentado nun cadriño único-, aparece pendurado no pé un cartel que sinala: “Prohibido ir de pé”, sendo asinado -como xa comentamos- como “O pé”. A cruel ironía con que se expresa o pé, non serviría máis que para humillar máis -unha outra forma de opresión e desmoralización- aos *esmagados*, posto que xa é evidente que non teñen capacidade de estar de pé.

A outra maneira de dirixirse o pé aos *esmagados* sería falándolles directamente por medio dunha boca que xorde na empena. Así, dotaríase ao pé de fala propia partir do nº 49 -5/15 febreiro de 1979-, recurso que empregaría a cotío a partir daquela, e co que mostraría a superioridade a través dunhas frases irónicas e ferintes que terían como sentido humillar máis, se cadra, aos *esmagados*.



Fig. 118⁴⁵¹ Dende esta tira, comezou a darlle voz propia á figura do pé. No canto de amosar indiferencia ou algún tipo de benevolencia ante o que está a suceder, o pé ridiculiza e humilla os *esmagados* por medio dunha ferinte ironía, acompañada dun leve sorriso que demostra o total desprezo polas xentes ás que somete.

Así, poderíamos concluír que, cando o pé, se dirixe aos *esmagados*, xa sexa dunha forma máis ou menos directa, este pronúnciase dunha maneira terribelmente

451 ANT nº 49, 5-12 febreiro 1979.

cruel, humillando e afianzando máis o seu poder fronte aos *esmagados*.

Os esmagados

Aínda que, como acabamos de ver, o *pé*, é quen de comunicarse e aportar algún tipo de elemento narrativo -e non aparecer só como unha peza meramente simbólica que non ten que abordar ningún tipo de actuación-, serán as personaxes dos *esmagados* quen realmente leven o peso dos diálogos e da narración nas diferentes tiras. Tanto é así que, como xa dixemos anteriormente, estes danlle nome ao título das mesmas, fronte ao que podería parecer máis recoñecíbel, e, por tanto, mellor candidato a ser o encabezamento das tiras como sería o *pé*. Así, como antes comentamos, serán estes personaxes os que na maioría das ocasións -agás cando o *pé* fala directamente-, definen non só o seu ideario ou necesidades sociais, políticas e de liberación, senón que está a caracterizar ao propio *pé* inmóbil, trasunto do sistema que os apreixa.

Aínda que, no seu traballo, Félix Caballero (2012: 17-24) sinala sete variábeis de comportamento dos *esmagados*⁴⁵², nalgún dos casos como é o do *humorismo como escape*, onde se sinala a compoñente humorística das frases dos *esmagados*, nós entendemos que a clave humorística reside no cómputo da prancha total, e que a intención dos propios *esmagados* non reclama esta compoñente, senón que son ditas frases, que sinalan o proceso de opresión -na maior parte dos casos- ao que están sometidos, as que se inzan de humorismo -dun humorismo agre, iso si- ao poñelas en contexto co resto dos elementos da tira. Por exemplo, cando na tira do 6-13 de outubro, nº 32 de ANT, un dos *esmagados*, sempre baixo o *pé*, sinala a outro: “Disque isto vai cambear” e o outro lle responde: “Pois quítasme un bon peso de enriba”, non entendemos que se diga con carácter humorístico, senón que, é a propia miseria á que se ven abocados -neste caso sen sabelo posto que é evidente que nada vai mudar- a que crea, dentro do conxunto -debuxo do *pé* esmagador máis

452 Caballero divide ditos comportamentos en: *la estrategia del avestruz, el síndrome de Estocolmo, el deseo de ser como el amo, la resignación y la acomodación a la situación, la queja “light”, el error de diagnóstico e el humorismo como escape*.

a frase do *esmagado*- o efecto humorístico.

En canto ao resto de variábeis, nos consideramos, que tanto a nivel formal como práctico, poderíamos sinalar tres tipos de personaxes de *esmagados*: os *conformistas/resignados*, os *traidores/afíns ao réxime* -ao pé-, e os *liberadores* -contrarios ao réxime e que amosan o seu desexo de mudanza. Dentro destes tres valores atopamos todos os modelos de personaxes que se nos presentan en todas as tiras e, da mesma maneira, a todas as tipoloxías de homes e mulleres galegos e galegas que estaban a vivir baixo o sistema franquista e, naquela altura nos primeiros anos do posfranquismo -aos posíbeis “indiferentes” poderíamos incluílos no grupo dos *resignados*.

O tipo de *esmagado resignado* sería os que máis abunda por varias razóns. Unha porque reflicte o que perfectamente definía Castelao acerca do pobo galego coa frase *En Galiza non se protesta, emígrase*⁴⁵³. En efecto, Castelao definía a masiva emigración galega como unha consecuencia do non enfrontamento dos galegos aos poderes públicos para reclamar un futuro digno na súa terra. Esta desleixa reivindicativa permanecería na Galiza durante todo o franquismo -ao igual que en todo o estado español practicamente. Franco morrería sen ser derrocado e, ante a nova situación que se estaba a dar no posfranquismo, onde os galegos podían xerar unha nova quenda de liberdades para Galiza -e exixir asimesmo responsabilidades aos dirixentes do antigo goberno franquista-, a resposta foi practicamente nula. A acomodación dos galegos ante unha situación que consideraban propicia -a fin do franquismo-, anestesiaría unha masiva saída para avanzar e reclamar decididamente os nosos dereitos como galegos⁴⁵⁴.

Por medio destes *esmagados*⁴⁵⁵, amosaríase a verdadeira realidade: o *pé* segue

453 Album *Nós*, 1931, lámina 32.

454 Precisamente isto levaría á *Transición*, é dicir o lavado de cara do sistema, que pouco a pouco adoptaría o sistema democrático, onde representantes do antigo goberno ditatorial tomarían partido, feito este que non convencería a XM, e que de feito trasladaría ás súas tiras.

455 Neste caso caracterizaríazaría perfectamente Félix Caballero (2012: 16) a este tipo de *esmagados*:

enriba, mais a nova realidade política e social parece impedírllelo ver aos *esmagados*. Por exemplo, na tira do 2-8 de xuño -ANT nº 19- un home sinalaría inicialmente nos dous primeiros cadriños: “Denantes vivíamos nunha situación colonial.../pero agora coa democracia”, para finalmente no derradeiro cadriño ver finalmente que segue a ser un *esmagado* máis, e que sinala: “Usa desodorante”.



Fig. 119⁴⁵⁶ Realízase unha dura crítica á sociedade galega do momento por medio desta tira onde podemos ver que os *esmagados* reclaman como “maná” o ouriño proveniente da parte superior dos *pés*. A aceptación e glorificación de calquera concesión que os poderes fácticos estaban a realizar por parte de boa parte dos galegos é a base da crítica nesta tira na que claramente se refuga do que claramente sería unha aldraxe.

Con este xogo de palabras entre colonial -con duplo significado, de perfume ou de territorio dominado politicamente por outro territorio- e o desodorante, exemplifícase de maneira directa o enmascaramento que supón a democracia, e a consentida aceptación deste “enmascaramento democrático” por parte do *esmagado*, que malia seguir oprimido semella atopar un respiro nesta nova

Con todo, y sin dejar de realizar una crítica al pie que oprime, Marín se centra especialmente en los oprimidos, satirizando su falta de rebeldía, su postura acomodaticia, bien por miedo, bien por inercia, bien porque, como ha apuntado muy bien Eduardo Galeano, el oprimido, el despreciado, “suele tener la mala costumbre de escupir al espejo, de mirarse con los ojos del amo, de quien le desprecia, de creer que merece su desprecio” (Caballero, 2006, 15 de octubre, p. 6). No olvidemos que Franco murió en la cama, a pesar de la lucha guerrillera del Maquis y de ETA, que, en cualquier caso, como se evidenciaría después, combatía más contra el Estado español que contra el franquismo.

456 ANT nº 10, 31 marzo-6 abril de 1978.

situación.

A outra cara do conformismo represéntana aqueles *esmagados* que, pese a vivir baixo a opresión do *pé*, chegan a ignorar esta e a tentar facer a súa vida normalmente. Paradigmático é o caso da tira do 31 de agosto ao 7 de setembro -ANT nº 27- , onde un rapaz e unha rapaza que están abrazados, despois de mirar para ambos os lados, berran con alegría “¡Por fin soios!”. En efecto non hai máis *esmagados*, pero seguirían a permanecer baixo o xigante *pé* que os aplasta -e que os estaría controlando. Refléctense así outras “preocupacións” que semellan prioritarias malia seguiren a estar baixo a abafante opresión do *pé*.

Ademais dos *esmagados resignados*, se hai outro tipo de representatividade social a quen se ataque especialmente, estes son os *traidores*. Afíns ao réxime franquista e traidores a Galiza e aos propios galegos, represéntanse en numerosas ocasións realizando todo tipo de accións deshonrosas con tal de acadar un posto por riba dos demais ou de obter a benevolencia do *pé*. Neste caso realízanse tamén dúas distincións. Un tipo de *traidor* sería representado por un *esmagado* máis, é dicir, da mesma caste que o resto de *esmagados*⁴⁵⁷, e actuaría movido pola ignorancia ou simplemente por afinidade ás doutrinas do réxime. Por exemplo, na tira do 16 ao 23 de setembro de 1978 -ANT nº 23- preséntasenos a un grupo de *esmagados* que están a lanzar improprios contra o *pé* e contra a situación de opresión na que están. Cando nun segundo cadriño un deles érguese disposto a acabar con esa situación, todo fai semellar que a revolta esta prendida. Nada máis lonxe da realidade, o *esmagado*, xa no seu sitio, erguérase para pendurar un cartel onde sinala: “Falade ben, a lei e a moral prohiben a blasfemia”, facendo calar ao resto. Clarifícase así o seguimento por parte do *esmagado*, así como por un amplo sector da poboación galega, das doutrinas do nacional-catolicismo e tradicionalistas que o franquismo impuxo durante décadas.

Da mesma maneira -sedación dos intereses e actos do pobo-, mais cunha motivación distinta actuarían os *esmagados* que reflicten o medo a unha maior

457 Representado pola característica boina que os distingue.

represión. Ao contrario que o anterior tipo, estes non aprobarían necesariamente o estado de cousas, mais o medo a que empeoren lévaos a asumir a situación de opresión. Exemplo disto témolo na tira do 27 de outubro a 2 de novembro de 1978 -ANT nº 35-, onde ante os berros de varios *esmagados*, que piden que se marche o *pé*, un deles protestaría sinalando: “O que vades conquistar/e que saque o tanque/e nos esmague”. Evidentemente, o ton humorístico e a crítica que subxace na tira evidénciase por canto os protagonistas xa están esmagados, mais o medo a revoltarse e/ou a unha maior represión leva a certos individuos a aceptar a situación á que se ven sometidos e, máis aínda a tentar evitar que o resto non realice ningún tipo de acto que lle poida afectar.



Fig. 120⁴⁵⁸ Na tira trátase con ironía a posibilidade de liberación dun dos *esmagados* por medio do estudo -como un exemplo de que a cultura pode ser emancipadora e levar ao home á liberación e á superación da alienación á que o estado somete aos homes-, para finalmente resolver que a posibilidade de liberación dese *esmagado traidor* será a conta de converterse nun *pé*, é dicir, noutro tirano que asoballe os seus conxéneres.

Este tipo de *esmagado* presentaría pois trazos tanto dun *esmagado resignado*, en canto non lle gusta a situación pero acéptaa, e dun *esmagado traidor* posto que intenta influír nos demais para evitar o alzamento contra os poderes dominantes.

O outro tipo estaría representado por *esmagados* dunha clase social máis alta que, xa sen ver con malos ollos a súa situación, agardan ser como o seu

458 ANT nº 50, 15-22 febreiro 1979.

“esmagador” e poder realizar os mesmos actos opresores ca el. Destacaranse por levar unha vestimenta distinta do resto de *esmagados*, sendo xeralmente dunha clase máis alta, marcando desta maneira a unión existente entre as capas máis adiñeiradas e os poderes fácticos. Aínda que, como xa vimos, existen tamén *traidores* entre as capas baixas, nestes serían os menos, mentres que nas capas altas todos represenarían a afinidade ao réxime ou a intencionalidade de abuso do poder sobre os demais.

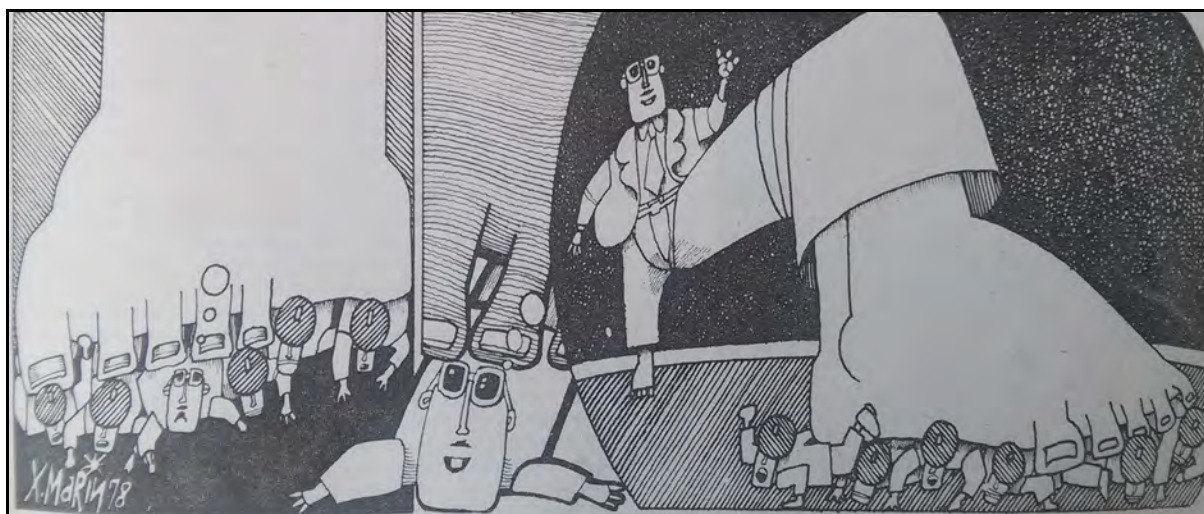


Fig. 121 Aínda dentro do grupo dos *esmagados*, establécense diferenzas de clases, representando as capas máis altas como detentadoras do poder e do asoballamento indiscriminado do resto -as capas baixas. A poderosa imaxe final -coa que está a soñar o *traidor*- resume perfectamente os sentimentos de superioridade e grandeza que amosaban certas capas sociais e gubernativas.

Unha das tiras máis definitorias deste tipo de traidores témola na tira do 19 ao 25 de maio de 1978 -ANT nº17-, onde baixo o *pé* observamos seis *esmagados*, sendo cinco deles, como é habitual, homes con boina como representatividdade do tipo galego, mentres que o sexto en cuestión iría vestido de traxe -iso aparenta canda menos no primeiro cadriño, e logo xa se clarifica no derradeiro-, con bigote e grandes lentes escuros -moi representativo dos modos das clases altas e reaccionarias da época. Xa no segundo cadriño observamos un primeiro plano do individuo en cuestión e vemos que está a sorrir. O motivo: está a soñar con

converterse nun xigante cun gran pé co que poder esmagar ao resto.

En canto aos *liberadores*, sinálanse a través dos seus actos os seus propios anxeios e os anxeios dun pobo asoballado. Son, evidentemente, o trasunto do propio autor, que buscaría unha saída liberadora para o seu país e as súas xentes.



Fig. 122⁴⁵⁹ Xogando coa convención das tiras de BD, retrátase a cruel imposibilidade de escape dos *esmagados* do *pé* que os apreixa: cando imaxinan que pasaría se tumbasen ao *pé*, -xa na propia imaxinación deles- o resultado sería que o cadriño completo se tumbaría, polo que eles continuarían esmagados igualmente, nun cruel xogo onde os *esmgados* son prisioneiros do *pé* e da propia tira.

Porén, practicamente o máximo que poden acadar os *esmagados* liberadores é o esperanza de intentar acadar o seu obxectivo posto que, tal e como se reflicte nas tiras, na maioría dos casos, a liberación é practicamente imposible.

Aínda que a correlación de forzas entre *esmagados* e *pé* impida un enfrontamento directo ou equilibrado, isto non implica que os primeiros amosen con coraxe a súa disconformidade e reclamen a liberdade. Unha acción deste tipo realizaríaa un dos *esmagados* -tira do 1-6 outubro de 1978, ANT nº 31- cando despois de sinalar, xa farto que “A min este non me asoballa”, erguéndose nunha acción de valentía e pintando no *pé*, como se dun muro se tratara a lenda “Libertade”, no que sería o reflexo dunha das expresións máis habituais

459 ANT nº 37, 10-16 novembro 1978.

empregadas polos antifranquistas e nacionalistas para reclamar os seus dereitos, as pintadas no muro.

O *pé*, a falsidade da nova situación política ou os propios *esmagados traidores*, serán os encargados de rematar con calquera tentativa de sublevación.

Mostra desta imposibilidade de saída témola na tira do 10 ao 16 de novembro de 1978 -ANT nº 37- onde un dos *esmagados* coméntalle ao resto: “Maxinade por un intre que conquerimos/derrubar o *pé*”. A resolución deste plantexamento por parte do *esmagado* obsérvase no derradeiro cadriño, onde, o *pé* xa caído, continuaría a esmagar as esperanzas dos personaxes.

A liberación dos *esmagados* -e do pobo galego- só será amosado puntualmente, respondendo a días de especial celebración e reivindicación en Galiza, tales como o Día da Patria Galega ou o Día das Letras Galegas. Nesas datas ábrese unha paréntese na opresión dos *esmagados* que poden celebrar o seu orgullo como pobo, derrotando -aínda que sexa só parcialmente- ao *pé*. Así, na tira do 21 ao 27 de xullo⁴⁶⁰ -ANT nº 26- podemos ver a derrota do *pé*, tumbado cara a abaixo, mentres, na súa pranta, todos os anteriormente *esmagados* bailan e festexan a vitoria fronte ao eterno inimigo.



Fig. 123 Amósase a vitoria dos *esmagados* fronte o *pé* cunha tira -de cadriño único como vemos- onde mediante a celebración dos bailes e músicas tradicionais galegas arredor da bandeira que sinala o *Día da Patria Galega* e observamos a ledicia dos personaxes que lanzan á boina

460 Fig. 123.

ao ar, esa mesma boina que antes era apenas o único que se distinguía neles mentres permanecían baixo o pé.

Represéntase así a correlación entre os *esmagados* e os galegos que, cada 25 de xullo, poden saír á rúa a reclamar os dereitos⁴⁶¹, un día, pois, onde o orgullo da terra pode contra toda opresión.

4.2.4.1.1.2 Temáticas.

Nas tiras dos *esmagados*, ao igual que ocurría coas tiras de *Gaspariño*, preséntanse unhas temáticas específicas perfectamente delimitadas, algunhas das cales concordarían plenamente coas liñas temáticas das anteriores tiras, presentando ademais unha outra liña temática distinta que tería a ver coa situación política e social que Galiza e o Estado Español estaba a vivir naqueles convulsos anos posfranquistas.

Ademais destas liñas temáticas específicas, obsérvase ademais, unha liña xeral moi marcada, e que estaría presente e -case- todas as tiras, independentemente da temática específica que abeire no seu interior. Primeiramente, atopariámonos, pois, nas liñas específicas, unha temática de crítica ao continuísmo (pos)franquista, outra de temática ecoloxista, unha de reivindicación de datas simbólicas, e unha outra de denuncia a través da autoreferencialidade do medio da BD. Entre todas poderíamos atopar unha temática de carácter xeral que versaría encol da dialéctica da liberación.

Crítica ao continuísmo

Esta vén a ser unha das temáticas que máis tiras acumulou XM, e nelas podemos observar os sucesivos acontecementos que no eido político se estaban a suceder tras a morte de Franco, e que, ao igual que aos sectores nacionalistas supuxeron unha dura afrenta aos anxeios de ruptura co pasado franquista. Os movementos sucedidos

⁴⁶¹ Aínda que até os anos oitenta non se oficializou e permitiron as marchas, estas xa se celebraban de forma clandestina dende 1968.

naquela altura atopámoslos resumidos da seguinte maneira:

Para cando se produciu a morte de Franco, en novembro de 1975, existían en Galicia, dúas tendencias políticas definidas.

1) O bloque reformista, que abranxía os grupos máis evoluídos do franquismo, organizados fundamentalmente na UCD, complementados polo PSOE e polo PCE; 2) As organizacións nacionalistas, integradas no “Consello”, que defendían o dereito de autodeterminación da nación galega e o establecemento dun Goberno Provisorio Galego, como eixos básicos dunha alternativa rupturista en Galicia.

Alén disto, habería que sinalar aos sectores máis continuístas e reaccionarios, descontentos coa suposta aceleración da transición, importantes, non tanto polo seu número, como polo seu poder efectivo. A posibilidade dunha transformación radical, no sistema político español, ficou desbotada moi cedo, en tanto que o pacto acadado entre os grupos reformistas do franquismo e a oposición moderada se converteu en alianza estábel a partir de 1977. [...] Entre 1977 e 1993 foi claro o respaldo obtido polos partidos conservadores e centristas (incluído o PSOE), en detrimento dos partidos e organizacións nacionalistas. [...] Este desequilibrio apresentaba, porén, outra faciana característica: a elevada abstención entre o electorado galego. Malia este fenómeno xa contar con antecedentes no primeiro tercio do século, o abstencionismo dos primeiros anos da Transición -que mesmo chegou a afastar a un 50% da poboación galega dos mecanismos democráticos formais- a penas ten semellanzas co que se dera na Restauración. Antes ben, parece que a súa orixe podemos atopala, xunto coa existencia dunha Lei electoral deficiente, nas eivas derivadas do sistema franquista: medo, represión e desconfianza cara modelos de participación pouco explícitos. (Acuña, X.E. (Coord.), 1997: 384-385)

XM, que entraría a formar parte dese grupo, e que poderíamos dicir que foi “novamente derrotado” ao non se cumprir as expectativas creadas tras a morte de Franco, reflectiría abertamente o seu rexeitamento a este sistema electoral e “democrático” que, como acabamos de ver, era un modelo inxusto e dirixido por e para os continuístas do sistema anterior e mais para os grandes partidos estatais que se orientaban moi lonxe da radical reforma que en Galiza se debería presentar. Así, en tiras como a da Figura 118 resúmese de forma crítica a chegada da democracia, ao representala cos *esmagados* baixo o *pé*, da mesma maneira que na etapa anterior, mais só cun nome distinto, tal e como pronuncia ironicamente o propio *pé*, reforzándose desta maneira o carácter burlesco que conlevaría a suposta democracia aos cidadáns, que seguirían, tal e como observamos no texto anterior, a padecer o medo e a opresión do sistema franquista.

Este feito demostra, da mesma maneira, na tira do 9-15 de marzo⁴⁶² -ANT nº 53-, onde se marcan as diferenzas entre o “denantes” das eleccións e o “despois” das votacións democráticas, que se recollerían no cadriño central -dos tres que compoñen a tira. Así, observamos que a situación dos *esmagados*, é dicir, dos galegos, seguiría a ser a mesma.

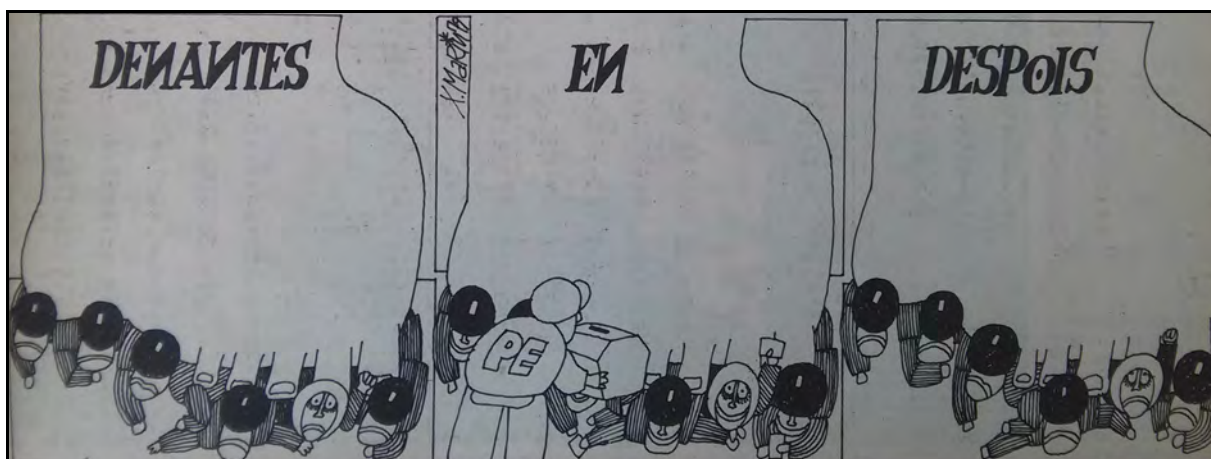


Fig. 124 Na tira represéntase perfectamente a disconformidade coa deriva que estaba a tomar a Transición, que remataría nun ineficaz sistema electoral que perpetuaría o sometemento dos galegos aos poderes fácticos de Madrid.

Tamén baixo o eslogan “Votade Pé”, e prometendo “Paz”, “Orde”, ou “Seguridade”, sinalase como o propio *pé*, representativo do poder ditatorial e absoluto, se apoiaría no sistema democrático para poder seguir oprimindo á poboación, feito que aparece perfectamente definido coa irónica frase final da tira que di: “Agora coas liberdades si que dá gosto”, mentres segue a esmagar aos galegos.

Noutras ocasións sinalaríase directamente os partidos políticos que estaban a representar máis abertamente o continuísmo do franquismo -da opresión do *pé*- baixo a máscara da democracia. En especial, representaríase este feito co partido AP -Alianza Popular-, na tira do 7 ao 13 de xullo de 1978 -ANT nº 24- ao sinalar, un dos *esmagados* se o que ten enriba é o *pé* ou o “Ape”, amosando así, baixo este xogo de palabras, a continuidade do réxime totalitario baixo o xogo democrático.

462 Fig. 124.

Tamén esbozaría críticas á propia Xunta de Galicia, que viña nesas datas⁴⁶³ de formar un goberno pre-autonómico e presidido por Antonio Rosón, membro da UCD -Unión de Centro Democrático-, máis fundador previamente de AP, e cun pasado franquista. Así, na tira do 29 de xuño 6 de xullo 1978⁴⁶⁴ -ANT nº 23- un dos *esmagados* dille ao outro: “E os da Junta disque moito van cambear a cousa”, para finalmente observar que os trocos que se realizan só consisten -por medio dun”G” pintado no *pé*, sinalándoo como o goberno galego- nun “lavado de cara” que vai conlevar a mesma opresión, só que con outro nome.

Así, pois, tomaría o autor conciencia da actualidade política do momento -aínda que ten sinalado que prefire facer tiras “atemporais”, non do día a día⁴⁶⁵- sinalando e marcando coas súas tiras o proceso posfranquista, que tanto o decepcionaría, así como a todos os que agardaban unha profunda transformación do sistema político galego.

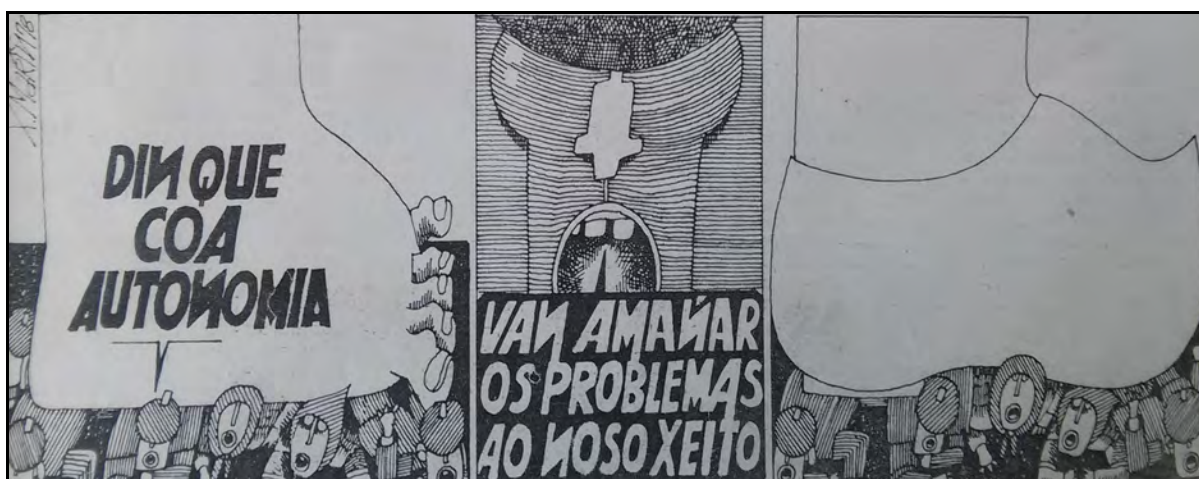


Fig. 125 A resolución dos problemas de Galiza non terán, segundo o autor a súa solución mediante a declaración en autonomía dentro do Estado Español posto que os poderes fácticos tanto os establecidos no interior de Galiza, como fóra dela, continuarán a asoballar á poboación máis débil. Neste caso, a representación do *pé* calzado cun zoco establece unha vez máis unha xenial metáfora sobre o futuro do país e de como os problemas non están só nun goberno foráneo, senón que forma parte dunha dialéctica de corte marxista -explotadores versus explotados-, que estará presente en case todo momento nas súas tiras.

463 Concretamente o 16 de marzo de 1978.

464 Fig. 131.

465 Tal e como puidemos observar por exemplo nas tiras de *Gaspariño*.

Este é un dos temas recorrentes de autor, e unha das súas máximas preocupacións, polo que non nos é de estrañar que en boa parte das tiras das *Historia de esmagados*, se realice un alegato de defensa da terra fronte aos ataques capitalistas que, tras a procura de beneficios, puñan en perigo a natureza galega. Este tema continuaría, desta maneira, o xa reflectido nas tiras de *Gaspariño* -como tema de gran relevancia que é.

Unha das tiras nas que mellor se pon de manifesto a súa defensa ecolóxica por medio do opresivo *pé*, témola no nº 11 -unha das primeiras tiras en ANT, polo tanto- do 7 ao 13 de abril de 1978 -Fig. 126-, onde, dunha fábrica que está a botar un fume negro, vemos como este fume, que é observado por unha xente -unha familia talvez- acaba por converterse nun enorme *pé* de fume que os esmaga. Sinalaríase así o nexa entre o a industria polucionadora -a fábrica- e os gobernos e sistemas políticos dominantes -o *pé*- como parte indivisíbel da opresión, e marcando á vez a política simbiótica que as grandes empresas e os grandes partidos manteñen entre si.

Este feito podémolo observar máis claramente na tira do 4 ao 10 de maio de 1979 -ANT nº 60-, onde o *pé*, falando afirma o seguinte: “Se queren que manteña enerxía/para esmagar, teñen que deixar/que poña a pranta nuclear”. Refrendaríase así a dualidade do poder vendido ás necesidades do capital industrial -contaminante neste caso- para poder manter a hexemonía política. Sería este, como é sabido un tema de gran transcendencia, posto que se estaba a loitar naquela altura contra o intento de implantación dunha central nuclear en Xove e cuxas maiores mobilizacións serían nos anos 1977 e 1979. No mesmo senso que a anterior atoparíamos a tira do 6 ao 12 de xullo de 1979 -ANT nº 69-, coincidindo precisamente coas mobilizacións contra as centrais nucleares. Nela o *pé*, que está a esmagar a xente que porta unha pancarta que leva escrito “nucleares non”, -é dicir, que segue a facer referencia puntual e explícita á loita ambiental- comenta: “Protestan porque montamos nucleares/e non se decatan que en cinco anos non

teremos enerxía/...para esmagar as súas protestas”. Este feito sumaría ademais, ás moitas reivindicacións que, sobre todo dende os movementos nacionalistas se estaba a facer contra todo tipo de ataques ecolóxicos nesta década: autoestradas, celulosas, cementeiras, minas...

As pretensións dos gobernos fundamentábanse nun crecemento económico por medio da colocación de industrias contaminantes. Destaparíase noutra das súas tiras estas pretensións, poñéndooas ademais en relación cos mesmos intereses franquistas, sendo as primeiras, unhas pretensións enmascaradas baixo a promesa do “progreso”. Así, na tira do 13 ao 19 de outubro de 1978 -ANT nº 33-, un dos *esmagados* comenta: “Agora sonche moi finos, pisante/pero din que é unha industria/e aínda tes que agradecerllelo”.

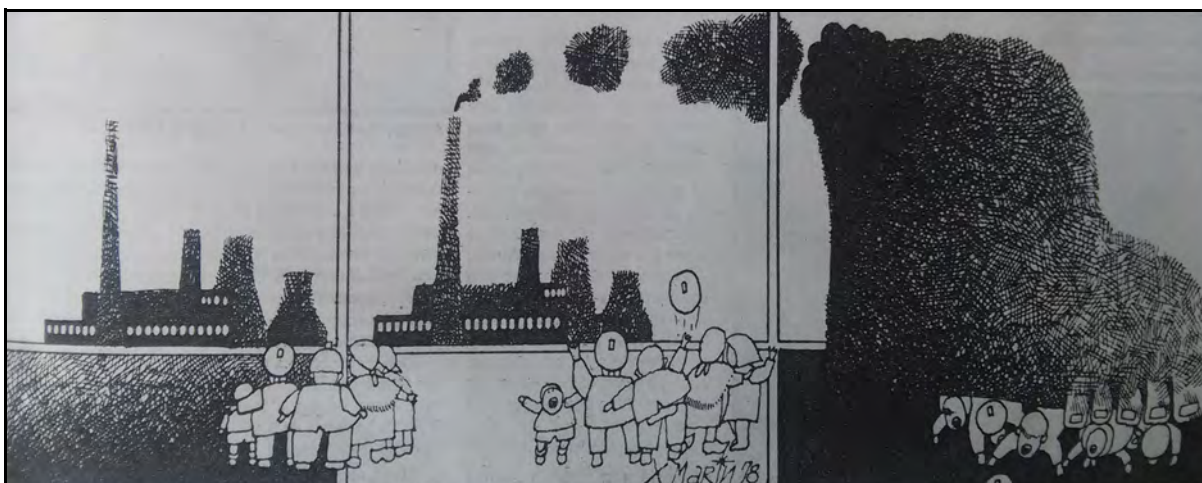


Fig. 126 Dentro das loitas socioambientais que tiveron lugar en Galiza ao longo dos anos setenta, XM daría o seu parecer e apoio a ditas loitas por medio de numerosas tiras, que reflectiron un sentimento popular de defensa da terra. A metáfora expresada na tira non pode ser máis acertada, sinalando o negro futuro que se cinguiría sobre tamén non poucos galegos que vían na industria un viero de solución económica, mais sen pensar nas consecuencias que esta conlevaría.

Outra loita sería contra a construción de autoestradas, tal e como sinalamos anteriormente, e a este respecto tamén eleboraría a súa crítica -Vid Fig.116- contra a destrución que das aldeas e das paisaxes se estaba a cometer ao longo de Galiza, amosando máis unha vez o seu firme compromiso coa terra.

Como xa sucedera coas tiras de *Gaspariño*, en numerosas ocasións faise uso da autoreferencialidade para ironizar sobre a propia convención da tira ou da situación de opresión que dela se desprende, nun duplo xogo entre a referencia interna á propia tira e a referencia exterior respecto da situación opresiva que da vida real se está a denunciar.

Nesta orde de cousas teríamos, na tira do 24 ao 30 de setembro -ANT nº 30- como un dos *esmagados* sinala: “Nesta «tira»/ non hai democracia/nunca deixan falar ao pé”. Por medio da autoreferencia conséguese facer máis notábel cales son parte das fallas que presenta o modelo democrático que se estaba a implantar naqueles anos.

Se no caso da tira, o propio *esmagado* sinalará que o *pé* -cuxa situación de superioridade e poder é máis que evidente- está a ser “silenciado”, polo propio autor supoñemos, -autoparodia- e que esta situación é inxusta, -aínda que sabemos que é completamente ao revés-, isto trasladaríase da mesma maneira ao mundo real: unha minoría, que vén do goberno franquista e dos poderes dominantes -como a igrexa, os caciques...- parten dunha situación de superioridade que, nun suposto democrático como o da época sería totalmente desequilibrado cara ao seu favor en detrimento das masas populares, sen recursos nen poder.

Noutras ocasións, é a propia estrutura da tira a que serve para ironizar sobre a situación é, ou ben presentar un carácter de rebeldía ou ben para facer ver que os males podían ser maiores. Así pois, na tira do 13 ao 19 de xullo de 1979 -ANT nº 70-, un dos *esmagados* sinala: “Gostariame que a tira fora vertical/para verlle/a cara ao que nos pisa”. A comparativa entre dúas estruturas de representación das tiras deseñadas serviría ao *esmagado*, consciente da súa entidade como personaxe dunha tira horizontal, para desexar o troco a unha vertical, co que previsibelmente implicaría que a panorámica do *pé* se extendese por todo o corpo até verlle a faciana ao personaxe *esmagador*.

No outro caso⁴⁶⁶, pola contra, o *esmagado* sinalaría o negativo que sería unha tira vertical: “Pois isto non é nada.../era moito peor antes/cando puñan a tira vertical”. Desta maneira autoreferencial, conséguese encher de humor a tira, ao xogar cos convencionalismos da BD e a propia situación sobre a que se estrutura ditas tiras.



Fig.127⁴⁶⁷ O carácter autoreferencial dalgunhas das tiras teñen como obxecto, ademais de amosarnos os convencionalismos ds mesmas, amosarnos o carácter de rebeldía que os personaxes adquiren a través da autoconsciencia da súa natureza e do medio no que se atopan.

Exaltación de datas simbólicas

Tamén neste caso, ao igual que o anterior, temos tamén un elemento repetido tamén nas tiras de *Gaspariño*. Este sería a especial dedicación da tira a unha data sinalada para o autor e o propio xornal. Estas datas corresponderíanse co Día das Letras Galegas, e co Día da Patria Galega⁴⁶⁸, aínda que tamén podemos atopar tiras especiais ambientado nas datas de nadal.

En canto á representación do Día das Letras Galegas, temos a tendencia a reivindicar que este día, como tal, só serve de “liberación” momentánea da nosa lingua que, porén, permanece o resto do ano encadeada. Así, a solución non viría

466 Tira do 27 de xaneiro ao 2 de febreiro de 1978, ANT nº 1.

467 ANT nº 70, 13-19 xullo 1979.

468 Como veremos máis adiante existen, ademais, o tratamento de temas como a aprobación da Constitución Española.

por medio dunha simple celebración puntual, senón que as letras -e a lingua- galegas teñen que ser un *continuum* de 365 días ao ano. Sería, en fin, unha actitude vital e non unha festividade puntual.

Así o podemos ver na tira do 11 ao 17 de maio de 1979 -*ANT* nº 61- onde, ao carón dunha grande frase que sinala o “DIA DAS LETRAS GALEGAS”, un *pé*, sinala con xesto serio: “Hai que deixarlles un día que disfróiten”. Non sería a única ocasión en que se sinala este feito, posto que na tira do 12 ao 18 de maio⁴⁶⁹ -*ANT* nº 16-, as letras que, estaban *esmagadas* polo *pé*, saen a bailar con motivo de ser o Día das Letras Galegas, tal e como sinala un letreiro que fará de ponte entre o primeiro e o derradeiro cadriño. Mentres bailan, as letras sinalarían: “Un día é un día”, conscientes de o resto do ano voltarán a estar sometidas ao xugo do *pé*, é dicir, da opresión castelanizante que os poderes fácticos e o autoodio exercen constantemente.

No caso do Día da Patria Galega, si que se amosaría máis decidido en canto a validez deste día como un verdadeiro guieiro para os obxectivos de autogoberno que Galiza precisaba.



Fig. 128 Exemplifícase magnificamente na tira, mediante a metáfora do “esmagamento”, a opresión a que se ve sometida a lingua galega. Aínda que celebra que se exalte e reivindique a lingua por medio de días como o 17 de maio, amósase a discrepancia de que isto sexa só un parche nunha ferida que hai que curar todos os días do ano.

469 Vid. Fig. 128

Así, tal e como observamos anteriormente, na tira do 21 ao 27 de xullo de 1978⁴⁷⁰, celébrase, nunha tira de cadro único, a derrota do *pé*, entendido como a vitoria de todo os galegos que viven asoballados e que neste día reclaman o inalienábel dereito do seu pobo.

Unha demostración da importancia que ten este día e, da mesma maneira, a importancia que para o semanario tiña a obra de XM, é a prancha⁴⁷¹, que para o Día da Patria Galega de 1979⁴⁷² realizou⁴⁷³ o artista fenés. Na prancha, dunha belísima factura, o *pé* compartiría protagonismo con outros moitos personaxes e elementos que formarían un conxunto básico do seu pensamento sociopolítico. Arredor dunha estrela, que leva a inscrición de *Día da Patria Galega*, e que, ademais de elemento simbólico da loita pola liberdade galega -a estrela de cinco puntas adopta este significado en gran parte dos pobos que reclaman a súa liberdade-, sería tamén o elemento que vertebraría os diferentes cadriños que representarían, da mesma maneira, diferentes problemáticas que afectan ao pobo galego e que, unidos polo eixo central da estrela, marcarían unha unidade no camiño que o pobo galego debe seguir ou evitar para conquistar os seus obxectivos. Desta maneira, teríamos unha prancha dividida en catro eixos, en orde coa estrela: arriba e abaixo dela, e á esquerda e dereita da mesma. Os cadriños superior e inferior presentarían ademais un carácter duplo, non só polo tamaño dobre das mesmas fronte as laterais, senón pola existencia na primeira dunha secuenciación que respondería ao diálogo entre os actantes e no caso da inferior unha división do monólogo do personaxe, realizado pola división noutros dous cadriños apoiados por unha variación do fondo dos mesmos apoiando o enunciado do personaxe.

As temáticas pois, presentes en dita prancha abarcarían os seguintes aspectos: as carencias das competencias autonómicas previstas e o dereito de autodeterminación

470 Vid. Fig. 123

471 Teríamos polo tanto un elemento distinto ao da tira, en formato e dimensións, sendo o da prancha, como xa foi visto bastante máis grande e, polo tanto denotando unha maior visibilidade e importancia.

472 ANT do 20 ao 26 de xullo, nº 71.

473 Non sería a única, posto que uns anos despois realizaría outra prancha que sería desta volta capa do semanario.



Fig. 129⁴⁷⁴ Nesta fermosa prancha observamos a reclamación dos dereitos da terra galega, nunha época que se antollaba decisiva para a conformación do futuro de Galiza. O simbolismo de carácter reivindicativo, xa dende a propia vertebración da prancha que realiza a estrela de cinco puntas está presente en cada detalle, moitos deles xa clásicos.

474 ANT nº 71, 20-26 xullo 1979.

como principio básico para poder vivir na terra e frear a emigración -cadro superior-; a irmandade co resto dos pobos do estado español -cadro esquerdo-, e a solidariedade por canto está a sofrer a mesma opresión, -cadro dereito-; a necesidade dunhas “bases constitucionais” para Galiza e rexeitamento das outras “bases”, as da OTAN.

Temática xeral

Aínda que, como acabamos de analizar, existen unhas temáticas ben definidas especificamente, todas confluirían nunha temática de carácter xeral que conformaría o eixo vital do autor. Esta xiraría arredor do que anos máis tarde, o escritor Lois Pereiro exporía como a “cíclica historia universal da infamia”. Así, independentemente da situación concreta que se manifeste en cada tira, o elemento presente e subxacente en todas elas responde á dualidade a que o ser galego -trasunto de outros moitos- se enfronta dende os inicios da súa historia. Unha historia cíclica na que como ben sinala Pereiro:

¿que tempos serían menos sombríos e fatais para os vencidos, para as vítimas, os oprimidos, os débiles, os nobres, os escravos, os negros deste mundo sempre utilizados para carne de cañón [...]? (Pereiro, L. 1996: 15)

A dialéctica do opresor e do oprimido estaría perfectamente definida e metaforizada en cada tira, as cales poden situarse en calquera tempo e lugar de Galiza, posto que a nosa historia sempre foi así: se agora son as expropiacións, antes eran os foros ou os vinculeiros; dunha opresión pasárase a outra. Por axentes externos, por nós mesmos ese *pé* opresor sempre está presente. Explicaría tamén magnificamente esta “roda cíclica” Lois Pereiro:

E aquí, entre nós, «os bós e xenerosos» cos demáis. Seguimos a seguir os nosos «tempiños» coma sempre, neboentos, queixosos e inmutables, sen rebeldía activa, sospeitando da nosa propia sombra e das intencións dos

demais, odiados polo noso ser da nosa terra, desertando da mínima alteración dunha desorde eterna e case celular. (Pereiro, L. 1996: 16)

Se ocasionalmente os *esmagados* conseguen liberarse, na tira seguinte voltarán estar debaixo. Esa é a visión cíclica e aceda que se plasma no conxunto das tiras, cheas de rebeldes, de traidores e de ignorantes, mais todos eles *esmagados* por un mesmo *pé*, unha “roda opresiva e maldita” que sempre continúa a “xirar eternamente, perpetuando, cun cíclico cambio de papeis de amos ou escravos, a mesma situación [...]”.



Fig. 130⁴⁷⁵ As tiras das *Historias de esmagados*, reflicten a imposibilidade cíclica do pobo galego de conseguir mudar o estado de cousas; todo o que se anda cara a adiante retrocederíase no seguinte capítulo da nosa historia. Así, calquera logro que se poida conseguir nunha das tiras -como a que estamos a ver- só será unha utopía, que se verá apagada na seguinte, onde as posicións voltarán ao seu estado normal: o *pé*, dominante e inamovíbel, agrilloando sen piedade os *esmagados*.

4.2.4.1.1.3 Estrutura gráfica e narrativa.

Da mesma maneira que en varios dos puntos analizados nas *Historias de Esmagados*, a estrutura das tiras terían moito a ver coas estruturas das tiras de *Gaspariño*. Así, optaríase, maioritariamente polas tiras divididas en tres cadriños -Vid. Fig nº 130-, correspondendo habitualmente cada cadriño a cada un dos

⁴⁷⁵ ANT nº 64, 1-7 xuño 1979.

momentos narrativos dos que consta a tira. Así, teríamos unha estrutura clásica de inicio, nó e desenlace, onde no primeiro cadriño se exporían as críticas consideracións ou cuestións acerca do pé. No segundo cadriño desenvolveríase dita exposición inicial, tentando resolvela ou explicala, e que iría encauzando o clímax cara ao derradeiro cadriño onde se produce unha resolución habitualmente irónica sobre o presentado, sendo habitualmente negativo aos intereses dos *esmagados*. En ocasións os tres cadriños redúcense a só dous, ou ben para ampliar e enfatizar un dos cadros ou ben para establecer un trasvase narrativo rápido e máis eficaz na tira coa contraposición ou complemento de dúas frases, conseguindo un clímax inmediato ou ben apoiando un texto do primeiro cadriño cunha poderosa e explícita imaxe final. No caso das tiras de cadro único, teríamos na maior parte dos casos a exaltación dunha data ou acontecemento especial que precisa, máis que dunha narración ou diálogo, dunha potencia gráfica que simbolice perfectamente o significado de dita data.



Fig. 131 Na tira podemos observar como a división da mesma, é dicir, o *peche*, vén marcado por varios elementos da mesma. O fondo do primeiro cadriño, e máis o globo de texto dunha das personaxes, contraposta por medio da cor negra fronte ao branco da parede do cadriño seguinte marcaría o *peche* nos dous primeiros cadriños. No caso do segundo fronte o derradeiro, este *peche* viría marcado pola corda que suxeita o taboleiro dos pintores, a propia estrutura do *pé*, e máis a pequena *rúa* inferior. Toda unha multiplicidade de variabeis gráficas que dotan a cada tira de unha estrutura única.

En canto ás xa sinaladas tiras divididas en dous ou tres cadriños -aínda que paradoxicamente os cadriños teñan forma circular- a división que leva ao lector á realización do peche⁴⁷⁶, aínda que se en ocasións delimítase cos tradicionais marcos dos cadriños, na maioría dos casos, a delimitación ben dada polo contraste entre brancos e negros, por diferentes partes dos elementos que integran os cadriños, como personaxes, globos, elementos da paisaxe ou do “escenario onde suceden os feitos.

Esta realización do peche, sometido constantemente ás transgresións do espazo polos personaxes ou elementos que compoñen as tiras confírenlle a estas unha moldeabilidade e unha unidade simbólica moi característica que sen dúbida son unhas das marcas máis definitorias do estilo do autor e que marcan magnificamente a secuencialidade de lectura de ditas tiras.

4.2.4.1.2 Don Augusto.

Despois de case setenta tiras de *pés* en ANT, a consideración de que era o momento de darlle un xiro a ditas tiras acadaba o seu momento. En efecto cabía a posibilidade de que os lectores puidesen sentirse abafados pola cantidade de “esmagamentos” aos que se viron sometidos ou que estivesen “fartos de tanto pé”⁴⁷⁷. As tiras, co seu humorismo “amargo”, provocador dun sorriso lene, mais dunha forte carga concienciadora final tiña que deixar paso a un outro tipo de humor. Os protagonistas tiñan que deixar de ser os *esmagados* -cos que se identificarían os lectores-, e o antagonista -até entón o *pé*- tiña que materializarse nunha figura concreta, onde de vez puidesen visualizar o “inimigo” os lectores e sentirse directamente atacados as persoas reais, *alter ego* da figura en cuestión.

476 É dicir, o “fenómeno de observar as partes pero percibir o todo” (McCloud, Scott. 2011: 71).

477 Marín, X. 1996: s/p.

E así foi⁴⁷⁸. A figura en cuestión, que xa aparecera na revista estatal *La Codorniz*⁴⁷⁹, ofrecerá o seu “cameo” en febreiro de 1979 no nº 48 de ANT, aínda baixo a tira de *Historia de esmagados*. Nela anuncia que non estamos ante unha tira tan distinta -sen *esmagados* ou *pé*-, posto que el sería unha das persoas que co seu *pé* aplastaría aos *esmagados* nunha das tiras. Así, no nº 75 de ANT, aparecería a nova tira de *D. Augusto*, e que presentaría bastantes diferenzas con respecto aos formulamentos anteriores a nivel formal, se ben, como imos ver deseguido, a finalidade subxacente seguiría a ser a mesma: atacar aos poderes dominantes e reivindicar a defensa da terra galega.

4.2.4.1.2.1 Características e análise.

4.2.4.1.2.1.1 Personaxes e temática.

Nas tiras de *D. Augusto* atopamos dúas personaxes principais que representarían dúas épocas distintas, dous modos distintos de atacar ao pobo galego e no que subxace unha mesma intencionalidade: a da explotación capitalista dos galegos e o aniquilamento da súa cultura.

O personaxe de *D. Augusto* sería o que levaría o peso na meirande parte das tiras, feito este que non é de estrañar dado que é quen proporciona o encabezamento ás propias tiras. Se xa o seu nome pode reflectir certo ar distinguido⁴⁸⁰ e señorial, máis significativo sería a primeira proposta de XM para nomear a este protagonista: *o centralista*⁴⁸¹. A idea que debía transmitir o personaxe era ben clara: sería o

478 Así o sinala XM:

Naquela época recibía eu uns anónimos moi útiles -xa que servían para xustificar o efecto das miñas críticas- e houbo quen os relacionou, co que eles coidaban que eu quería representar co D. Augusto (1996: s/p)

479 Baixo o nome de *D. Carcundio*.

480 Como sinala Margarita Ledo Andión, este sería un nome moi connotado pola súa condición “imperial -Lucus Augusti-, e incluso, naquela altura era o nome dun xornalista que “chamaba terroristas ás Comisións Labregas. (CP, 3 outubro, 2014)

481 O nome completo da tira ía ser *O rincón do centralista*, máis a xa mencionada Margarita

representante dos caducos valores franquistas, do capital, e do poder central fronte as novas “ameazas” de comunistas e nacionalistas.

Para a transmisión clara e efectiva deses valores, partíriase, como acabamos de ver, dun nome señorial. Para enfatizar máis estes trazos, a caracterización física tamén foi moi importante: *D. Augusto* sería un personaxe groso, vestido sempre con traxe, garabata e chapeu, e complementado cunhas gafas escuras e un pequeno bigote.



Fig. 132 O personaxe de *D. Augusto* representaría todos os valores máis negativos dunha parte da sociedade galega, a que renega da súa cultura, da súa terra e dos seu conxéneres. A riqueza será o que mova maiormente ao personaxe, sen importar o custo que isto conleve.

Esta caracterización física xa nos transmite a idea de estar diante dunha persoa de certo rango económico e denotador, asimesmo de certa disposición política⁴⁸² dereitista. Un trazo tamén moi importante que podemos apreciar dende o primeiro momento é que o personaxe se expresa en castelán, co cal sabemos que non expresa a vontade do autor -que se expresaría sempre en galego-, senón a vontade dos “outros”, dos inimigos políticos. A través de cada tira, o personaxe vai ir revelando pouco a pouco o seu carácter e a súa ideoloxía política -a cal, como xa dixemos,

Ledo, directora de ANT naquela altura conminouno a poñerlle un nome propio á tira e ao protagonista.

482 Por exemplo, o tipo de gafas e de bigode era moi común entre as persoas de tendencias nacionalcatolicistas.

sería previsíbel-: capitalista e centralista acérrimo, a destrución da terra non supón un problema sempre que dea “dividendos”. Postularíase ademais dentro do bando que “gañou a guerra”, retratando así o seu apoio ao franquismo, incluso no periodo da chamada “transición democrática”.

Mais, quizais non sexa este pensamento o máis ferinte deste personaxe, senón a crueldade coa que manifesta as súas ideas e ideoloxía. Postulándose case coma un “ser superior” trata aos galegos como animais dunha caste inferior, e que so servirían para el seguir aumentando a súa riqueza e poder.



Fig. 133 O personaxe de *D. Augusto*, manifesta os seus idearios políticos dunha maneira hiperbólica e cruel, aumentando desta maneira a xenreira non só cara o personaxe senón tamén car os numerosos *alter ego* que encerra dentro do mesmo. As numerosas ameazas que o autor recibiu confirmarían que esta maneira de atacar aos traidores de Galiza -representándoos dunha maneira máis directa- surtiu o efecto desexado polo autor.

O personaxe non ocultaría, pois, a súa despiadada ideoloxía, non dubidando incluso, en expresala abertamente e dunha sarcástica maneira ante os personaxes aos que critica ou aos propios lectores, provocando aos mesmos e buscando unha confrontación⁴⁸³ directa, amosando así o seu carácter altivo e desafiante.

Como contrapunto a este personaxe, que encarnaría, como xa se mencionou os máis rancios valores do franquismo, estaría o personaxe do seu fillo, José Luís. Se

⁴⁸³ A búsqueda desta confrontación directa cos lectores -Vid Fig.133-, tería como finalidade a axitación e reacción dos mesmos no mundo real fronte este tipo de actitudes e políticas aínda existentes na Galiza.

o personaxe de *D. Augusto*, representa os valores franquistas, que manifesta abertamente e sen ocultalo, aínda que sexa chegando á confrontación, o seu fillo, José Luís representaría ditos valores, mais de maneira velada. José Luís representaría pois, a todos os franquistas de nova cuña que, ante a chegada da democracia non dubida en “subirse ao carro” electoral. Así, se *D. Augusto* expresaba abertamente a súa animadversión polo galego e polo nacionalismo, no caso do fillo⁴⁸⁴ esta mesma animadversión ficaría oculta baixo o “traxe” democrático.

Así se pretendía representar a toda a nova caste de políticos que baixo o signo de “galeguismo” pretendían perpetuar as súas vellas ideas baixo un sistema político novo. Este aspecto, xunto coa caracterización deste personaxe defínese perfectamente na primeira aparición de José Luis -ANT nº 80- onde un personaxe das mesmas características de *D. Augusto* coméntalle a este: “Vaya disgusto que tendra VD. Con su hijo José Luís metido a dirigente de la rama galleguista de un partido”. Mentres, vemos a José Luís, un mozo moi ben vestido que, co seu maletín, avanza cara a Madrid, reflectindo así que o partido no que se atopa ten un carácter estatal e centralista.

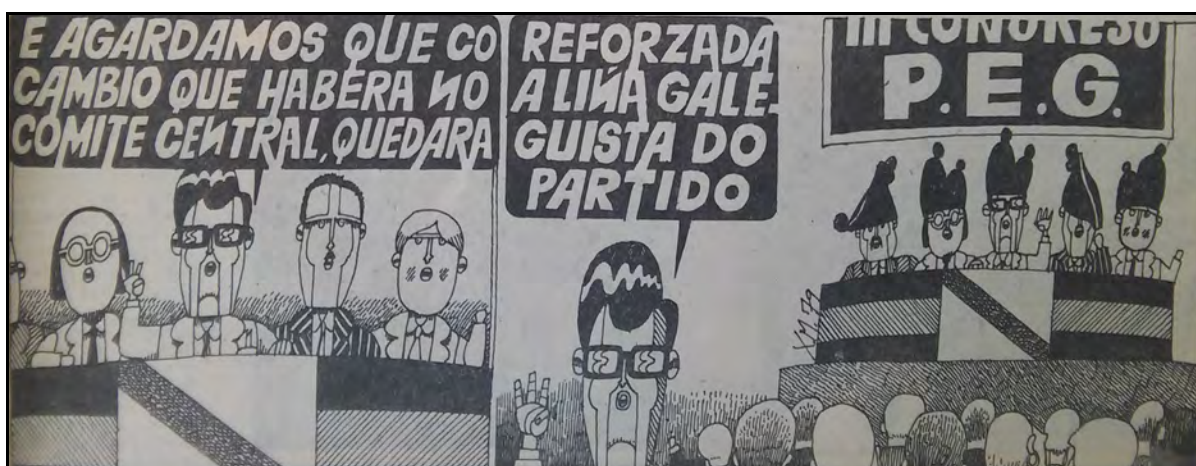


Fig. 134 A aparición de partidos estatais de marcado carácter centralista que, porén se presentán baixo unha “aura” de galeguismo, é representado nesta tira satiricamente amosando o “galeguismo” dos dirixentes con puchos de gaiteiro, nun espectáculo case circense.

484 E por extensión todos os “demócratas” que proviñan do goberno ditatorial participaron no novo proceso político que se abría para seguir a impoñer as súas doutrinas, mais de maneira velada.

Ante isto, *D. Augusto* expresándose como sempre abertamente, espétalle: “Tenga en cuenta que para llegar hoy a donde llegamos nosotros no sirven los mismos procedimientos”.

Clarifícanse así varias características dos nosos personaxes e a orientación temática que, con carácter xeral, reflicten as tiras de *D. Augusto*:

- A existencia dunha caste franquista que, sen agochar a súa ideoloxía rexeita calquera tipo de manifestación do galego e de defensa da terra. Asimesmo, esta caste na súa apoloxía franquista, reclamaría unha volta ao estado ditatorial, non desdeñando ningún tipo de actuación para conseguilo. Este sería o papel desempregado por *D. Augusto*.
- Por outra banda, amósase tamén a existencia dunha outra caste que, vindo tamén do sector franquista, e afin á súa ideoloxía, procura obter o poder mediante os novos rocedementos democráticos, agochando, baixo falsos termos -como galeguismo-, as súas verdadeiras intencións. Este sería o papel do fillo de *D. Augusto*, *José Luis*.
- Tematicamente representárase a nivel xeral as discrepancias do autor cara ao novo proceso posfranquista onde, lonxe de exercerse unha restructuración política de Galiza e de depuración de responsabilidades das autoridades que durante anos asasinaron e encarceraron a milleiros de persoas contrarias ao réxime, estes seguen a reivindicar a ditadura, ou ben se amparan nunha deficitaria democracia para restablecer os valores franquistas.

4.2.4.1.2.1.2 Estrutura gráfica e narrativa.

A estrutura que as tiras de *D. Augusto* presentan achegárase máis ás tiras de *Gaspariño* que a das *Historias de esmagados*. A razón residiría tanto nas

posibilidades gráficas que posúen uns elementos hipersimbólicos e metaforizados como o *pé* e os *esmagados* fronte ás características máis “simples” dos primeiros. E é que, se ben nas *Historias de esmagados* o peso gráfico adquire especial relevancia, nas tiras de *D. Augusto* -ao igual que *Gaspariño*- podemos atopar unha especial relevancia no textual.

Esta relevancia do textual en *D. Augusto* débese principalmente á necesidade de transmitir todo o ideario que os franquistas e posfranquistas seguen a amosar -ou a agochar- e así advertir e concienciar ao pobo galego desa latente ameaza. Así pois, este ideario trasladaríase ao lector por medio dos parlamentos dos personaxes, o que nos levaría a unha relaxación dos xogos gráficos plantexados nas *Historias de esmagados*.

En *D. Augusto* teríamos polo tanto unha maior definición da estrutura dos cadriños, que, porén seguirán a ter unhas transicións marcadas como no caso anterior por diferentes elementos como -ademais dos marcos dos cadriños- os globos, as repeticións gráficas, elementos paisaxísticos ou diferentes estruturas como as estradas.



Fig. 134 Na tira pódese observar como as transicións que marcan a secuencialidade da tira veñen dadas pola repetición do personaxe de *D. Augusto* sobre un mesmo fondo estático. A narración avanzaría grazas aos globos de texto, que debullarían o sentido da tira.

A estrutura narrativa, pois, estaría guiada maiormente polo desenvolvemento textual, apoiado en maior ou menor medida polo peso gráfico -con isto referímonos

á importancia que para a comprensión total do sentido da narración ten o grafismo fronte ao texto. Así, teríamos por exemplo, na Figura nº 132 unha narración guiada polo monólogo de *D. Augusto*, dividido en tres partes, seguindo un modelo clásico -tamén o atopamos con só dúas partes. O texto levaría pois todo o peso ideolóxico neste caso. Porén no caso da fig. nº 134 vemos un maior aporte do contido gráfico cara ao significado final, pois será a caracterización dos personaxes con gorros de gaiteiro o que dote de significado humorístico a tira e ridiculice e varíe o significado do contido textual dos globos.

En calquera dos casos a narración gráfico-textual das tiras levaría en boa parte das ocasións -existen variacións evidentemente- unha mesma estrutura, que iría dun primeiro momento -abarcaría o primeiro e segundo cadriño habitualmente- onde os personaxes semellan expresar unha idea concordante co ideario dos lectores, para logo amosar a verdadeira realidade dos seus actos e pensamentos, totalmente discordantes co que semellaba sinalarse previamente.

Un outro caso, sería, ao igual que xa foi visto, á raíz dunha data simbólica como era o Día da Patria Galega -Fig.123- o formato pasaría a ser o dunha prancha. No caso de *D. Augusto* atoparíamos unha prancha adicada á aprobación da Constitución Española, en decembro de 1978⁴⁸⁵.

Na prancha desenvolveríase⁴⁸⁶, por unha banda, os puntos xa considerados abertamente negativos polo autor, e por outra banda os que, sendo realmente positivos, discrepa que o seu cumprimento vaia ser efectivo. O personaxe de *D. Augusto*, será o encargado de facer cumprir todos os puntos negativos que afectarán ao pobo galego -e ao estado español por extensión, nalgúns casos-, mentres que as críticas ao texto, ben por ser conscientes do seu non cumprimento ou pola ambigüidade do mesmo, virá de mans do pobo galego, representado por personaxes recoñecíbeis sempre pola boina⁴⁸⁷.

485 Nesa altura, aínda que a tira semanal aínda eran as *Historias de Esmagados*, preferiuse empregar o personaxe de *D. Augusto* para representar os puntos máis negativos do texto constitucional.

486 Cunha estrutura gráfica de “xogo de oca”, como o empregado en *Ratas* Vid. Fig. 24.

487 Como imos ver, no caso do profesor, este iría de traxe mais explicará a súa pertenza a esa



Fig. 135 Na prancha que se realiza sobre o texto constitucional, recóllese todos os aspectos máis conflitivos do mesmo, como o da unidade territorial, e criticáranse moitos puntos que sendo positivos en teoría, o autor considera que son unha cortina de fume e que realmente non se van cumprir, algo que co paso dos anos se puido comprobar que estaba no certo

masa social galega coa que se identifica o autor.

Os puntos do texto constitucional e da súa elaboración que na prancha se criticaría ou se matizarían criticamente serían os seguintes:

- Unidade de España: criticase mediante a intervención de *D. Augusto*, que sinala que o único separatismo será entre ricos e pobres.
- Consenso constitucional: mediante un xogo de palabras sinálase que o consenso con que se fixo o texto non tería moito “senso”.
- Protección da riqueza lingüística: sinálase a desconfianza sobre o cumprimento deste punto, amosando que a protección será igual ao encerramento da lingua.
- Protección ambiental axeitado ao desenvolvemento das persoas: desconfianza da ambigüidade do texto, que pode desembocar en máis contaminación.
- Defensa da produtividade: obsérvase aí unha defensa dos intereses dos empresarios fronte á protección dos traballadores.
- Libre circulación: obsérvao como unha porta aberta para a continuidade migratoria dos galegos.
- Vivenda digna: considérase que non se vai cumprir dito punto.
- Dereito á educación: ironiza sobre que mentres se recolle ese dereito, estase a botar aos educadores.
- Dereito ao traballo: ironiza sobre o punto sinalando que hai dereito ao traballo “pero non di onde”.

Teríamos pois, a nivel xeral, unha prancha moi crítica con todo o proceso constitucional, que non sería máis que a continuación da crítica do que, no resto das tiras se estaba a realizar: unha crítica aberta a todo o proceso político posfranquista, onde a mudanza no eido político social e territorial estabase a se difuminar polo chamado “consenso democrático” que deixaría impunes aos cargos franquistas e daríalles protección dentro do futuro sistema democrático.

4.2.4.2 *Sabeliña* de Xosé Lois González Carrabouxo.

No número 76 -do 5 ao 11 de outubro de 1979-, faría a súa aparición no semanario ANT, as tiras de BD *Sabeliña*, elaboradas polo autor ourensán Xosé Lois González (Ourense 1949), máis coñecido como *Carrabouxo*, alcume que lle vén dado polo personaxe do mesmo nome creado en 1982 e que lle outorgaría o prestixio e o recoñecemento da comunidade cultural e social galega dende hai xa máis de trinta anos. Porén, antes da creación deste importante personaxe, pertencente xa ao eido do humor gráfico -preséntase nun único cadro, sen carácter secuencial-, Xosé Lois crearía unha serie de tiras baixo o nome de *Sabeliña*, e que se desenvolvería dende o ano 1979, como xa foi sinalado, até o ano 1983, onde, xa centrado no novo proxecto do *Carrabouxo*, Xosé Lois abandona a BD. Isto débese fundamentalmente á súa consideración de que na prensa diaria o formato debe ser o do cadriño único.

Aínda que dentro do rango que nos ocupa -anos 70- só chegou a publicar nove tiras, estas reflicten perfectamente o carácter xeral que levaron as mesmas ao longo dos tres anos seguintes nos que foron publicadas. A análise destes inicios de *Sabeliña* constituirán, polo tanto, un eixo paradigmático aplicábel ao resto das tiras, constatando, porén, que existen mudanzas tanto a nivel de expresión ideolóxica, -menos acusado- como a nivel estético, producíndose ditas mudanzas xa dende un principio, e cuxo carácter progresivo corresponderían á habitual evolución e axeitamento dun autor ao medio no que se está a comezar, neste caso, as tiras deseñadas.

4.2.4.2.1 Características e análise.

Estrutura gráfica e textual

O formato de tiras deseñadas con que se inicia *Sabeliña* presentaría un estilo canónico que na súa composición oscilaría entre os tres e os cinco cadriños, sen que

estes presenten ningún tipo de alteración das convencións ou de experimentalismos dos mesmos⁴⁸⁸. Isto débese a que o autor, máis que profundar nas posibilidades experimentais dos convencionalismos deste eido artístico -como xa fixeran nas súas tiras autores como XM ou Luís Esperante-, interesáballes máis a expansión do seu ideario político, é dicir, a creación dunha tira “militante”: “O que cambiou desde que comecei con *Sabeliña* foi que daquela facía un debuxo unha miga máis panfletario, ou se quer, máis directo en alusión ás liñas políticas” (2002: 9). Esta intencionalidade explicaría, por exemplo a extensión das tiras, que en ocasións posúen até cinco cadriños cos que se pretende dar cabida á presentación clara dunha cuestión que afecte a *Sabeliña*, a súa reflexión sobre a mesma, ben por iniciativa da protagonista ou ben mediante unha pregunta ou interpelación doutro personaxe. A súa resposta ou frase final resumiría o estado de cousas na que se atopará a súa vida -e o da Galiza, por extensión.

Na figura 137 podemos observar, por exemplo, como dos cinco cadriños que presenta, os tres primeiros serven para amosarnos a indignación que *Sabeliña* trae sobre un asunto que descoñecemos, creando así a intriga no lector sobre cal pode ser o motivo da mesma. No cuarto cadriño xa se nos suxire onde reside o problema, ao fitarse a lingua a protagonista nun espello, encarando finalmente no derradeiro cadro que todo se debía a que a profesora lle dixera que tiña dúas linguas -alusión ao Decreto de Bilingüismo- o que lle provocou sentirse como “unha monstra”. Podemos observar, polo tanto, como a presenza dos cinco cadriños -un número elevado para unha tira de pequeno formato coma esta- ten como finalidade a creación dunha expectación e de tensión argumental que aumente o poder climático do cadriño final.

Nesta frase final, de nivel case catártico, descárgase gran parte do ideario, tanto da personaxe de *Sabeliña* como do propio autor, que empregando un humorismo retranqueiro e socarrón, amósanos a latente dualidade que subxace na súa obra, tal e como sinalaría el mesmo:

488 Referímonos a que os cadriños veñen dispostos polo marco convencional que os delimita, sen que estes sexan eliminados, alterados por outros compoñentes ou postos en cuestión polo posíbel carácter autoreferencial da propia tira.

A miña escola de humor é o entorno nacionalista de sempre, que é unha riquísima escola. Non é casualidade que o político máis senlleiro que tivo Galiza fose tamén o seu humorista máis destacado: Castelao [...] Entendo que a miña fonte de humor é o nacionalismo. Os nacionalistas temos unha visión moi clara do que sucede e tamén do propio nacionalismo. (2002: 10-11)

En efecto, dentro do humorismo que elabora Xosé Lois achamos un profundo ideario político que se nos presenta dunha maneira directa e eficaz, máis asentada nas raíces da cultura galega e bebendo dos ilustres humoristas galegos que o precederon. Manuel María sinalaría este feito de forma concisa no prólogo ao libro *318 chistes Xosé Lois*:

Trátase, ao noso xeito de ver, dunha arte de orixe popular pero enormemente culta e elaborada que, sen perder a súa eficacia comunicativa e a súa mensaxe, chega, con toda claridade e verdade, tanto á xente do común como ás tribos cultas ou culturizadas. (en González, X.L.1997: 8)

Un dos motivos -o principal, de feito- aos que debe o éxito tanto *Sabeliña* como o aínda máis afamado *Carrabouxo* sería polo hábil emprego da lingua tal e como sinala Marcos Valcárcel no prólogo do álbum *Sabeliña*:

Xosé Lois logra recrear (os seus mellores logros neste aspecto conséguenos con *O Carrabouxo*), un galego rico en matices e ao tempo libre de vulgarismos e hiperenxebrismos (obviamente utiliza certas formas dialectais do galego de Ourense que lle son propias). (en González, X.L. 1987: 3)

Aínda máis aló do correcto e rico uso do galego, merecedor xa en por si só dun profundo estudo⁴⁸⁹, sobresairán os artificios retóricos e lingüísticos que, coa intención de provocar o riso -ridiculizando á vez a situación sociopolítica de Galiza. Así, dende a duplicación do significado de palabras e expresións até o emprego do *calembur*⁴⁹⁰, o autor fai acopio de innumerábeis recursos a fin de

489 Así o sinalaría tamén Manuel María: “A súa utilización idiomática e o xeito de realizala merece un demorado estudo, tanto pola súa mestría como polo uso eficaz e intelixente do castrapo.” (González, X.L. 1997: 9)

490 Articulación distinta dos mesmos elementos da cadea sonora, polo que resultan diferentes

atopar o lado humorístico da, en moitos casos, dramática situación que o país sofre.

Estes duplos sentidos cos que se xoga veñen dados, no caso de *Sabeliña*, pola choque entre a dialéctica do mundo dos adultos e a perspectiva -aínda que aguda e intelixente- dunha nena. Así, por exemplo, na tira do 2 ao 8 de novembro de 1979 -ANT nº 80-, mentres *Sabeliña* e dous amigos se refuxian da choiva, un deles sinala o enfado que vai supoñer que o Estatuto non acade o “teito constitucional”. Ante isto *Sabeliña* comeza a fitar cara a arriba e, ante a pregunta sobre que é o que esta a ollar responde: “Estaba mirando pro teito constitucional”. Amosárase así un dos xogos humorísticos máis recorrentes cos que o autor ironiza e critica moitos aspectos da situación sociopolítica do momento.



Fig. 136 A través da particular visión que do mundo ten *Sabeliña*, como nena que é -a pesar do seu carácter e modos de pensar de gran madurez-, critícanse os acontecementos sociopolíticos que estaban a afectar a Galiza. Neste caso, o Decreto de Bilingüismo, disposto legalmente na etapa pre-autonómica, e que xeraría numerosos conflitos dentro do ensino, será o obxecto da crítica, ao sentirse insultada a protagonista cando se lle sinala que ten dúas linguas, interpretándoo no sentido físico do termo.

Este xogo consistirá en retratar a realidade baixo o prisma dunha nena, cuxa inocente -mais non infantil- visión do mundo, pon ao descuberto as inxustizas e complexidades excesivas do mundo dos adultos. A lingua servirá, como acabamos de ver para crear esta polaridade de mundos e versións do mesmo ao poñer en

unidades léxicas. En VV.AA. *Diccionario de termos literarios*, (Vol. I) (1998) Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

contraposición a linguaxe sinxela e básica -cun só significado- dunha nena como *Sabeliña*, coa linguaxe polivalente dos adultos.

Non só vai ser a lingua o único elemento co que se expresa a filiación vital e cultural do autor, senón que na parte gráfica -así como na temática como veremos deseguido- o pouso que se reflicte graficamente nas tiras é máis que evidente, tanto nos personaxes como nas propias paisaxes plasmadas. Neste senso, e a respecto das personaxes, sinalaría Manuel María:

Coa excepción de *O Carrabouxo* -fraco coma un asubío azul, lanzal- as súas figuras son redondeadas coma as nosas montañas e as esculturas do románico popular -e non tan popular-, con rasgos caricaturizados, de enorme forza expresiva, e enorme poder de suxerencia. (en González, X.L. 1997: 8)

As paisaxes onde se desenvolve a acción, sobre todo as plasmadas nas primeiras tiras, que posúen un maior grao de detalle e de barroquismo, preséntannos uns escenarios rurais, dende a casa ou os camiños da aldea de *Sabeliña*, onde se respira un ar de liberdade, até a escola, onde se trasnmite un universo castelanizador e alienante que a protagonista rexeita plenamente. Xa na primeira tira -Vid. Fig.136- podemos observar un grafismo en efecto barroco e “algo tosco”⁴⁹¹ onde se recrea con gran detallismo os elementos da aldea pola que van pasando os personaxes, dende o valado de pedra e as casas -onde ollamos unha casa campesiña, a casa de xente adiñeirada ou a escola- até as árbores, montañas ou carreiros que as acollen. Unha estampa verdadeiramente galega que tentaría reflectir o universo vital do autor e dos galegos e aumentada non só polo que se representa, senón por como se manifesta. Así o debuxo estaría “baseado sempre en formas redondeadas (unha marca de identidade no mundo gráfico galego)”⁴⁹².

Porén, este universo gráfico, inzado de elementos e detalles, representaría tamén un sobreesforzo para calquera autor -sobre todo de ser unha tira diaria-, que non sempre aportan uns elementos vitais para a mensaxe que se pretende transmitir. De

491 Idem.

492 Marcos Valcárcel en González, X.L. (1987: 3).

feito, no caso das tiras -máis aínda no humor gráfico-, a premisa sería a da inmediatez, a transmisión rápida e fluída dos valores ou elementos que se pretende facer chegar ao lector. No caso de Xosé Lois, a súa evolución iría encamiñada neste senso, renunciando ao elaborado grafismo en favor dunha linguaxe directa e hábil, que transmita eficazmente o ideario crítico do autor e eliminando os elementos gráficos subxacentes.



Fig. 137 Na primeira das tiras de *Sabeliña* publicadas, pódese observar o recargamento gráfico a que se sometía cada un dos cadriños, recreando así con gran detalle todos os elementos da aldea polos que van pasando, enmarcados pola paisaxe dos campos e montes ourensáns.

Esta evolución pódese apreciar xa ás poucas tiras de ter comezado, onde, dun inzamento gráfico, pasamos a unha liñas máis definidas e limpas, onde os elementos decorativos ou non necesarios fican fóra da tira, centrando a atención nos diálogos⁴⁹³.

Personaxes

Nas tiras de *Sabeliña*, como non podía ser doutra forma, a personaxe principal é a propia *Sabeliña*, unha personaxe de marcados trazos e similitudes con outros

⁴⁹³ Vid. Fig. 140.

tantos personaxes que a precederon. A predecesora máis directa sería tamén obra do propio Xosé Lois e tería por nome *Lela*. Esta personaxe foi un monicreque creado para o Centro Cultural Auriense do que era socio por aquel entón⁴⁹⁴. Mais este non sería o único precedente, senón que a personaxe de *Sabeliña* ten moito a ver con outros tantos nenos da nosa literatura e da incipiente por aquel entón BDG. Marcos Valcarcel sinalará estes paralelismos:

A Sabeliña, fio condutor da serie, é unha nena de aldea que nos dá a súa persoal visión da realidade da Galiza. Enlaza cunha longa andaina de personaxes infantís na cultura galega: personaxes como os literarios Pedriño e Rañolas de Castelao, os Balbino, Lelo ou Moncho de Neira Vilas, os nenos da “Quintana Viva” de Filgueira Valverde ou os nenos de Blanco Amor en “Os Biosbardos” e “Xente ao lonxe”. O seu precedente inmediato son os personaxes do Lixandre e o Gaspariño de Xaquín Marín [...] (en González, X.L 1987: 2)

En efecto, *Sabeliña* remítenos a toda esa galería de personaxes literarios, mais será, precisamente con *Gaspariño*⁴⁹⁵, personaxe que recolle o herdo destes personaxes da nosa literatura, con quen máis se emparentará, ao trasladar ao eido gráfico a denuncia das mesmas inxustizas que *Sabeliña* criticará nas súas tiras.

Así, *Sabeliña* presentárase, ao igual que *Gaspariño*, como unha nena espelida, cunha visión moi política da vida, o que non impide que ás veces a súa condición de nena lle xogue malas pasadas na interpretación do mundo dos adultos, mais comportándose sempre no fondo, como unha *nena revella*, da mesma maneira que o personaxe de XM. Desta maneira, *Sabeliña* non sería menos que *Gaspariño* e tamén lle sería dedicado un poema por Millán Picouto⁴⁹⁶ no que se pode albiscar parte do significado da súa personaxe:

SONETO A SABELIÑA

O mar cabe en dous ollos e o sol nas sempre-vivas:

494 Foino, de feito, durante 23 anos.

495 Pola especial agudeza e pensamento adulto, así como polo grafismo que posúen ambos os dous consideramos a *Gaspariño* máis achegado a esta personaxe que *Lixandre*.

496 Recollido en González, X.L. (1987: 4)

son grandes maravillas sobre as que non discuto
desde que sei, amiga, que tu tamén cultivas
un pensamento enorme nun corpo diminuto.
Sabela, cando esplenden como verdades nuas
as túas agudezas no ceo dos teus lábios,
recordo as belas fadas que ao luar daquelas luas
gozaban en conversa sutil cos trasnos sábios.
Mais hoxe a noite é fusca a lua está en devalo,
hai trasnos belicosos e as fadas non son belas.
Desde a raíz ás follas o mundo hai que mudalo;
tu debes de sabelo, Sabela das Sabelas.
Pra iso estou contigo; a túa causa é miña.
Que máis podo dicirche querida Sabeliña?

Sabela é pois unha nena procedente do rural, de pais campesiños e de aspecto sinxelo: a súa indumentaria é apenas un vestido liso e ou seu corte de pelo, unha media melena sen trenzas, laciños ou calquera adorno. Estes trazos sinxelos crean no lector unha empatía que se incrementa coa figura amábel -ao igual que *Gaspariño*- que delimitan as formas redondeadas da súa figura⁴⁹⁷. Tras esta bondade da figura de *Sabeliña*, coa que xa o lector empatizou dende o principio, residirá, como xa se sinalou, un pensamento crítico, case de base filosófica que doadamente chegará ao receptor da tira, tanto pola sinxeleza coa que se expón os pensamentos da protagonista, como pola empatía que se establecerá entre os dous. Porén, *Sabeliña* amosará con respecto a *Gaspariño*, un carácter bastante máis acusado en ocasións⁴⁹⁸.

Se antes falamos dos referentes literarios e gráficos que na Galiza ten a personaxe de *Sabeliña*, e, a teor do exposto até o momento, faise evidente as

497 Scott McCloud explicaría como existe unha resposta sensitiva do lector dependendo das diferentes formas que se manifesten. Así as formas redondeadas dos personaxes, como por exemplo *Gaspariño*, ou neste caso, *Sabeliña* transmitirían a sensación de mocidade ou inocencia. (MacCloud, S. 2011: 126-145)

498 Vid. Fig. 139.

semellanzas con outra das nenas que máis repercusión tivo nas tiras deseñadas a nivel mundial: *Mafalda*⁴⁹⁹. Ambas as dúas presentan unha complexa mente para a súa idade, e exprésanse constantemente sobre todos os temas de actualidade que lles preocupan e dos cales está informadas en todo momento.

Unha das mellores tiras nas que podemos observar o universo de *Sabeliña* é a publicada no número 85 d'*A Nosa Terra* -7 ao 13 de decembro de 1979. Na tira preséntasenos a *Sabeliña* camiñando con outra nena detrás dun campesiño que vai turrando da vaca por medio dunha corda. Ante isto, a nena di: “Magóame a probe vaca...sempre presa pola corda”. *Sabeliña*, asentindo neste feito sinalaría: “Mesmamente coma a nosa terra”. Posteriormente, ao ver que a vaca queda soa, prendida coa corda a un pau, sinala de novo: “Olla! Acábanlle de conceder un estatuto de autonomía!”. *Sabeliña* preséntasenos como unha nena que sofre polas inxustizas e pola dor dos demais, aínda que sexa como neste caso por unha vaca⁵⁰⁰, co que xa nos podemos facer unha idea da conciencia que sobre os seres, animais ou humanos ten. Posteriormente amósanos unha conciencia de país que nos abraia, dado a idade da personaxe. *Sabeliña*, pois observa rapidamente o nexo metafórico que une a situación da vaca coa a da terra galega⁵⁰¹. Presenta así os dous elementos como entidades oprimidas: a vaca, presa polo gandeiro que a leva dunha corda e Galiza, presa no Estado Español, que lle impediría ser libre de seu. Aínda nos cadriños seguintes amosaríanos ademais o seu coñecemento da actualidade política do país, e da súa intelixencia e capacidade de interpretación do mundo en xeral ao establecer un novo nexo metafórico, ao interpretar que, cando a vaca fica fóra das mans do gandeiro, máis atada a un pau, esta situación equivalería ao recentemente aprobado Estatuto de Autonomía que, lonxe de ser un vieiro de liberdade, significaría unha outra forma de Galiza andar presa igualmente.

Faise evidente que a voz do autor está máis que presente na tira, unha vez sabemos que moi dificilmente unha nena desa idade pode posuír un coñecemento

499 Personaxe do historietista arxentino Quino, aparecida por primeira vez en 1964.

500 Cando o normal dun neno ou nena de aldea que estivese acostumado ao trato que reciben os animais como parte do modo de vida gandeira.

501 Na tradición gráfica e política galega empregouse en máis dunha ocasión a vaca como metáfora de Galiza, como por exemplo en Castelao.

tan preciso da política do país e mesmamente elaborar un símil metafórico tan acertado.



Fig. 138 Nesta tira reflectiríase perfectamente gran parte dos trazos que conforman a personaxe de *Sabeliña*: unha nena aldeá, sinxela, máis cunha forte personalidade e conciencia do seu lugar do mundo, así como consciente das inxustizas que a rodean. Asimesmo amósase como unha nena intelixente e enxeñosa á hora de debullar os acontecementos que lle son postos en coñecemento.

A protagonista, *Sabeliña*, é erixida pois en transmisora das inquiredanzas sociais e políticas do seu autor⁵⁰², e levaría todo o peso da narración na gran maioría das tiras. Se ben se lle outorga voz a outros personaxes, estes só serían polo xeral os introdutores dos pensamentos ou ocorrencias de *Sabeliña*, que ocuparía o centro de atención da tira⁵⁰³.

Este fenómeno analízao Marcos Valcárcel:

A Sabeliña, nena de aldea (aparece levando a vaca ou nun carro de bois), é o personaxe protagonista, até o punto de eclipsar aos personaxes secundarios. Estes normalmente sen nome, cambian en cada tira, sen definirse totalmente como personaxes. (en González, X.L 1987: 2)

Por outra banda, nestas primeiras tiras do ano 1979 podemos observar xa un tipo de personaxe que se configura en antagonista de *Sabeliña*: a mestra. Esta non

⁵⁰² Inquiredanzas que veremos no seguinte punto, referente ás temáticas das tiras.

⁵⁰³ Noutras tiras, como por exemplo nas de *Gaspariño*, si que observamos como algunhas personaxes, con nome e trazos definidos, si que chegaron a ocupar un papel importante dentro das mesmas, chegando incluso XM a ironizar sobre o tema nalgunha das tiras.

aparecería como alguén concreto, con nome e apelidos senón que representaría o concepto dun gremio formado por persoas de fóra da terra que non saben nada ou case nada da nosa lingua e cultura, ou ben polos propios galegos que renegan dela. Desta maneira, en moitas ocasións a mestra só é nomeada negativamente -Vid. Fig.136.

Aínda que polo xeral a mudanza de personaxes é continua, e non se designa nin se define especificamente ningún deles, posteriormente, algúns dos personaxes antagonistas que aparecerán -xa a partir dos anos 80- si recibirán un nome concreto:

Aparecen máis concretados os personaxes negativos: o cacique, o crego, o político españolista...teñen nomes concretos (Don Secundino, Don Nicanor, Don Saturio...) e responden aos prototipos habituais. O retrato do cacique gordo e panzudo, con bigotiño e chapeu, ou do párroco gordecho e calvo, poden lembrarnos ou Don Celidonio de “O porco de pé”. (en González, X.L 1987: 2)

Temática

Como xa se sinalou, a personaxe de *Sabeliña*, peza fundamental de cada unha das tiras é unha personaxe moi ideoloxizada e comprometida social e politicamente a pesar da súa corta idade. Tendo isto en conta non é de estrañar que a temática que predomine nas tiras teña un contido de crítica e denuncia sociopolítica, alonxándose das problemáticas que serían máis habituais en rapaces da súa idade, para adentrarse, como portavoz do autor, nas problemáticas que afectan aos galegos que queren e defenden os dereitos da súa terra.

Teríamos pois, xa dende as primeiras tiras sobre as que estamos a traballar neste ano 1979, un gran eixo temático que presentaría diversas variantes. Este eixo temático principal pode ficar resumido nas palabras de Manuel María:

Neles está reflectida maxistralmente a historia recente do noso país coas súas domesticacións, o seu entreguismo e o seu nihilismo, se se nos

permite a palabra, todo contado cun humor intelixente, fino, sutil. Así mesmo atopamos unha insobornábel defensa de Galiza, dos seus dereitos nacionais, da súa dignidade como pobo diferenciado e non normalizado. (en González, X.L., 1997: 9)

A defensa da dignidade de Galiza por medio dos sucesos que van condicionando e marcando a súa historia será o que delimite a concepción de cada unha das tiras, reflectindo desta maneira anacos das aldraxes que co percorrido de gobernos de dentro e fóra de Galiza se están a cometer contra ela. Estas aldraxes cometidas van aparecendo pouco a pouco en cada unha das tiras, co que, máis que o autor seleccionar unha temática ou outra para definir cada tira semanal, é a propia historia, por medio dos personaxes que a producen -xeralmente personaxes negativos- os que dirixen indirectamente cada unha das tiras-denuncia que o autor acomete.

Desta maneira, seguindo os acontecementos que naquela altura estaban a sucederse en Galiza, así como no Estado Español, Xosé Lois e *Sabeliña*, irían debullando cada un destes problemas que, lonxe de ser unha denuncia puntual dunha aldraxe puntual, supón unha crítica de toda unha historia cíclica, que se daquela xa viña de vello, segue na actualidade vixente, verificando que se trataban dunhas tiras cun carácter histórico e intemporal.

Como xa sinalamos, dende as primeiras tiras, obxecto de estudo podemos facer unha clasificación temática que abarca sen lugar a dúbidas case todo o espectro das loitas e denuncias que dende os postulados nacionalistas e de esquerdas, postulados aos que sempre estivo adherido o autor.

A primeira das temáticas que atopamos situariámola como unha denuncia do *asolagamento económico da Galiza*, sempre dende unha perspectiva de clase onde se especifica quen sería os verdadeiros perxudicados neste asolagamento e cales as súas consecuencias. Así, á crítica a un asolagamento económico que provoca a emigración, especialmente a dos mestres⁵⁰⁴, será un tema recorrente nas tiras de

504 Este gremio naquela altura estaba a ser o máis perxudicado e a el se dedicou máis de unha

Sabeliña. Este sería o primeiro dos temas que se trataría en *Sabeliña* e nela deixa claro que esta emigración non afecta a todos por igual. A nai de *Sabeliña* vai sinalando como “onte emigraron os nosos pais.../hoxe os nosos mestres.../mañá emigraremos nós...”, marcando así como a problemática afecta sempre aos mesmos, á xente do campo ou a gremios que son desprezados sistematicamente polas elites políticas. Esta discriminación social e económica plásmase finalmente a personaxe de *Sabeliña* cando, sinalando a unha casa señorial di: “¿E iles non emigrarán nunca?”. Marcárase así os eixos fundamentais da situación económica de Galiza: unha economía deprimida onde un sector da poboación -sempre o mesmo- é constantemente obrigada a emigrar, mentres o outro sector se enriquece a costa deles.

Outra das temáticas recorrentes naquela altura por Xosé Lois sería a do *dereito nacional de Galiza*, que tería a súa especificidade na creación do Estatuto de Autonomía que durante os anos finais dos setenta se estaba a levar a cabo polas entidades políticas. O sentimento de Galiza ser tratada como unha autonomía de segunda fronte aos estatutos catalán e basco, tería xa unha primeira mobilización social o 4 de nadal de 1977, tendo unha segunda volta no 4 de nadal do 1979 contra o denominado *estatuto da aldraxe*, onde se estaban a recortar dereitos fundamentais do autogoberno que debía dispoñerse para Galiza. Estas marchas serán precisamente nomeadas nunha das tiras -Vid. Fig. 138- onde tanto *Sabeliña* como un dos seus amigos se queixan da *aldraxe* que contra a *dinidade nacional* se está a cometer.

Se ben a lingua galega foi un dos perxudicados polas mudanzas e recortes estatutarios ao ficar esta como un dereito dos galegos, e non como un deber como tamén o sería o español, sería este, a *defensa da lingua galega* outro dos temas que máis preocuparían a *Sabeliña* e que máis alporizaría á personaxe. Así, esta

sentiríase como unha “monstra”⁵⁰⁵ cando a profesora lle sinala, en alusión ao Decreto de Bilingüismo que ela ten “dúas linguas”. Levado ao terreo do “corporal” *Sabeliña* ten de ir ao espello para confirmar que só ten unha lingua, metáfora da Galiza que, como país de seu, só tería unha lingua propia, o galego.

Noutra das tiras⁵⁰⁶, *Sabeliña* esta a durmir na aula mentres soña que na radio se anuncia que varios mestres está a ser expedientados por dar as aulas en español, algo que, segundo o ministerio, sería un “idioma alleo”. Este “placido” soño de *Sabeliña* veríase curtado de súpeto por un berro, seguido do correspondente castigo que a profesora, dirixíndose a ela en castelán, lle impón por durmir na aula. Ante este espertar de novo á crúa realidade, a protagonista sinalará: “É triste vivir nun país onde todo anda ao revés”. En efecto a protagonista non entende como o que considera o seu país e a súa lingua natural dende a súa óptica inocente⁵⁰⁷ pode estar nunha situación de acoso e de substitución lingüística por unha lingua foránea, algo que para ela é evidentemente un mundo “ao revés”.



Fig. 139 *Sabeliña* demostra nesta tira ser consciente, dende a súa curta idade do anormal proceso de substitución lingüística que está a vivir o seu país. Sen estar baixo a influencia política que se adquire nunha etapa máis adulta, o que transmitirá a personaxe será os valores naturais e inocentes do respecto pola lingua e cultura propias, e, asimesmo ponse de manifesto a situación antinatural de castellanización á que se somete aos nenos galegofalantes nas escolas.

505 Vid. Fig.137

506 Vid. Fig.140

507 Por canto non entendería, dada a súa idade, o motivo de a súa lingua natural ser relegada a unha posición subordinada respecto a unha lingua non natural para ela.

A defensa ecolóxica da Galiza sería a outras das temáticas centrais nas tiras de *Sabeliña*. Se xa antes puidemos observar a defensa dun trato xusto aos animais -Vid. Fig.138- non nos é de estrañar que a personaxe de *Sabeliña* teña un profundo sentimento de defensa da terra que tanto quere perante as pretensións industrializadoras que naqueles anos se estaban a implantar.

Fica demostrado este feito xa na tira do 9 ao 15 de novembro de 1979 -ANT nº81- cando *Sabeliña* que está a dicir nomes raros -Atomiflosis, floronuclosis...-, é preguntada polo que anda a dicir, responde inxeñosamente: “Estaba discorríndolle un nome prá enfermidade que terán as berzas de Xove cando ademais da alúmina esteña a nuclear”. Ademais da ocorrencia da protagonista, fica patente o coñecemento, non só do tipo de industria que actúa na súa terra, senón os proxectos que nela se van a levar a cabo. Ademais, amosaría unha clara consciencia da contaminación que ditas empresas conlevan, polo que *Sabeliña*, que dende a súa posición de nena pode facer, comeza a anunciar o futuro radioactivo que lle agarda á natureza que a rodea.

Podemos ver como en liñas xerais, as temáticas⁵⁰⁸ que *Sabeliña* trata nas súas tiras coincidirían coas de *Gaspariño*, posto que os dous -personaxes e autores- trataron de sinalar todos os males que aqueixaban -e aqueixan- o seu país, e que naquela altura histórica tiñan unha constante actualidade debido ao debate social e político constante que marcou a morte de Franco e a posterior transición. A situación política de Galiza, coa demanda dun estatuto digno e duns dereitos de libre decisión, así como a restauración dos dereitos lingüísticos sumaríase ás loitas de defensa ecolóxica fronte ás pretensións industrializadoras contaminantes. Todos estes temas, eixo central das noticias de toda a prensa da época, serían pois, os temas recorrentes á hora de estes autores elaborar á súa denuncia social por medio das tiras.

508 Coa excepción da autoreferencialidade.

4.2.4.3 Alberte Permuy. Características e análise da súa obra.

O nacemento do semanario ANT como un proxecto serio e polivalente precisaba do traballo de numerosos profesionais do sector e ademais de numerosas colaboración de diversos axentes da arte, da cultura e da política que “prestando” o seu coñecemento ou habilidade puidesen contribuír a que este proxecto fose o máis produtivo e abondoso en canto a contidos posíbel.

Como ben acabamos de ver, a necesidade de dotar ao semanario dunha narración gráfica que completase o eixo programático que calquera bo xornal debe ter, levou á directora, Margarita Ledo Andión, a solicitar a incorporación de XM para a elaboración dunha tira sendo este o mellor exponente galego neste eido. Porén, a necesidade de incrementar o grafismo, como reportadora de visualización axil dunha crítica directa aos conflitos sociais dentro dun eixo artístico levaría á xa mencionada directora a solicitar a colaboración de achegados que, sen estar directamente inseridos no mundo da BD, aceptarían gustosos de contribuír á causa social e nacional que representaba o semanario.

Este sería o caso de Alberte Permuy (Fene, 1955), deseñador gráfico que, sendo amigo de Margarita Ledo Andión, foi animado a colaborar mediante a creación de narracións gráficas que transmitisen o sentir dunha sociedade. Sen dubidalo -aínda que co temor de achegarse a un eido específico que non era o seu⁵⁰⁹- Alberto Permuy elaboraría -se ben cómpre matizar que algunhas xa foran feitas dous anos antes- arredor dunha ducia de colaboracións en diversos formatos, dende o cadro único⁵¹⁰ até a prancha de BD, que abarcarían dende o número 6 -do 3 ao 9 de marzo de 1978- até o número 33 -do 13 ao 19 de outubro de 1978.

509 Todas estas impresións foron transmitidas polo propio Alberte Permuy en conversa persoal o 27 de outubro do 2014.

510 Estas pranchas de cadro único non as podemos encadrar concretamente no humor gráfico, posto que a súa pretensión non era outro que o de concienciar, achegaándose máis ao xénero das estampas. A carencia dunha secuencialidade nas mesmas lévanos a declinar o seu estudo, se ben as marcas gráficas e temáticas corresponderanse en boa medida con parte das que van ser analizadas.

Sería porén un achegamento efémero, condicionado como aportación e axuda a un proxecto editorial, colaboración que, unha vez rematada levaría ao autor a non achegarse de novo ao universo da BD.

A condición de deseñador gráfico e un forte posicionamento político serán os que determinen as obras realizadas polo autor e sobre esta liña discorrerá a análise das mesmas. O carácter descritivo das obras, a non serialidade das mesmas e, polo tanto a non existencia de personaxes principais ou secundarios delimitados e cun desenvolvemento argumental propio -aínda que si se engloban nun eixo temático, como imos ver- fará que, non obstante, a análise sexa feita dunha maneira global, onde desenvolveremos o estudo do conxunto das obras que constrúen un universo particular gráfico e sociopolítico.

Dentro das obras que chegou a publicar no semanario, pouco máis dunha ducia, centrarémonos concretamente en sete delas que posúen certas características que as fan especialmente ilustrativas da súa obra e que terían, dentro da complexidade da estrutura das pranchas de Alberte Permuy, un compoñente máis achegado á BD.

Estética e composición

Unha das máis salientábeis características que definen a obra de Alberte Permuy no eido estético será o grafismo realista que mantén en todo momento nas súas pranchas. Este realismo procede polo xeral da manipulación fotográfica, no mesmo sentido no que máis adiante Antón Patiño empregaría nas súa obra de BD *Esquizoide*, e que tan importante sería tamén para o colectivo *Rompente* que a recollería como parte da súa expresión artística.

Atopamos, polo tanto elementos fotográficos retocados, debuxados ou co formato de negativo que se mesturan con elementos debuxados directamente, creando así unha polaridade entre elementos máis reais e tanxíbeis con outros que se presentarían máis abstractos.



Fig. 140 A composición *collage* da prancha mediante a manipulación de fotografías e a desestruturación á que somete os cadros pretende neste caso, amplificar o desamparo e a situación de indefensión que a clase obrera ten perante o “patrón”, denunciando o urbanismo salvaxe e carente de valores que nos anos 70 asulagou as cidades de Galiza.

Podemos distinguir como en parte das ocasións, dentro dos personaxes -o pobo, a xente traballadora-, aparecerán polo xeral dunha maneira máis abstracta, onde ou ben apenas se intúe a súa silueta ou a face aparece riscada -Vid.Fig 140-. Isto atendería á expresión dunha colectividade na que tanto o autor como o lector estarían incluídos nela ao vincularnos xa non só a unha mesma expresión política contida na prancha, senón que a abstracción á que se someten as figuras universalizará as mesmas, véndonos nós mesmos reflectidos neses trazos mínimos representados.

Por contra podemos observar como noutras ocasións as figuras poden ser perfectamente recoñecíbeis. Por un lado teríamos nesta orde de cousas a figuras coñecidas como sería o caso das xentes que nas Encrobas loitaron para protexer as súas casas e cuxas fotos neste acto de defensa percorreron medio mundo e foron, sobre todo na Galiza unha icona de defensa da terra e de dignidade.

É por iso que na recreación que Permuy fai deste suceso -ANT nº 25, 14-20 xullo, 1978- podemos identificar perfectamente a escena posto que esta é a intencionalidade: homenaxear a resistencia dos labregos das Encrobas e denunciar a expropiación forzosa que das súas terras se estaba a cometer.

Tamén con afán de denunciar podemos observar outras figuras de maneira recoñecíbel. En concreto na prancha do 26 ao 1 de xuño -ANT nº 18- onde se recrean as loitas labregas bolivianas do ano 1976 e se denuncia a brutal represión a cargo do ditador Hugo Banzer, polo que a súa figura aparece claramente recoñecíbel, coa finalidade de poñer rostro á morte e desaparición de moreas de bolivianos que se sucederon durante o seu mandato e que, aparece minuciosamente detallado mediante carteliños de texto que resumen todos os acontecementos sucedidos. Neste sentido a relación imaxe-texto sería a máis propia da BD histórica onde se tende a narrar profundamente os feitos acontecidos a carón dun debuxo realista -neste caso fotografía manipulada.

Tamén podemos atopar tamén debuxos, ben sexa de figuras onde ás veces é difícil distinguir a fotografía manipulada do debuxo directo, ben sexan estes de edificios -Vid. Fig. 142- os cales crearán un *collage* onde estes elementos, por

veces de carácter conceptual -Vid. Fig.140- pretenden amplificar mediante a búsqueda de sensacións o obxecto de crítica ou denuncia que compón a prancha.

Con todos estes elementos é difícil pois que a secuencialidade das pranchas reflectan unha narración “ao uso”. Así será pois que Permuy elabora nas súas, de modo xeral, unhas transicións “de aspecto a aspecto”⁵¹¹. Así en ocasións elude a narración para centrarse en caracteres descritivos que redunden nunha idea central e amplifiquen o espectro da denuncia.

O mellor exemplo deste tipo teríamolo na prancha -Fig. 141- do 26 ao 1 de xuño -ANT nº18- onde se dispoñen numerosos cadriños, abarcando dende planos medios a planos medios-cortos e incluso primeiros planos, onde se recolle a todo un exercito despregado mediante e exposición parcial de moitos dos elementos -só vemos parte das tropas, dos tanques, das armas. No centro deste despregue, como cadriño central vemos un plano de corpo enteiro de catro persoas agarradas e atemorizadas ante os militares que lles están a apuntar.

A duplicación dalgúns dos cadriños cos que se “rodea” á poboación civil crea, un positivo efecto estético ao establecer un marco de imaxes paralelas e á vez aumenta a sensación de indefensión e dunha opresión da que non habería saída.

Se ben, como xa vimos, nalgunha das pranchas unha voz en terceira ou primeira persoa exerce de narrador dos feitos a denunciar, noutras, nas que predomina o carácter descritivo, será o silencio o que predomine, deixando toda a forza expresiva ás imaxes. Serán estas as que, dunha maneira explícita trasladen os sucesos que libremente o lector pode trasladar a calquera dos conflitos existentes no mundo. A forza expresiva das figuras -tanto as negativas como as que empatizamos- e a crueza dalgúns dos momentos presentados⁵¹² será, pois, o fío condutor das pranchas. Nos silencios deixarase un espazo para a reflexión do lector así como se reflectirían tanto a negación do ruído dos disparos das armas como o simbólico e cruel silencio que se produciría antes do embate das balas nos corpos.

511 Seguindo a terminoloxía de Scott McCloud que sinala que: “Elude o tempo na súa maior parte e céntrase en diferentes aspectos dun lugar, idea, ou atmosfera” (2011: 80).

512 Véxase por exemplo o momento do asasinato de manifestantes na prancha do 10 ao 16 de marzo, -ANT nº 6.

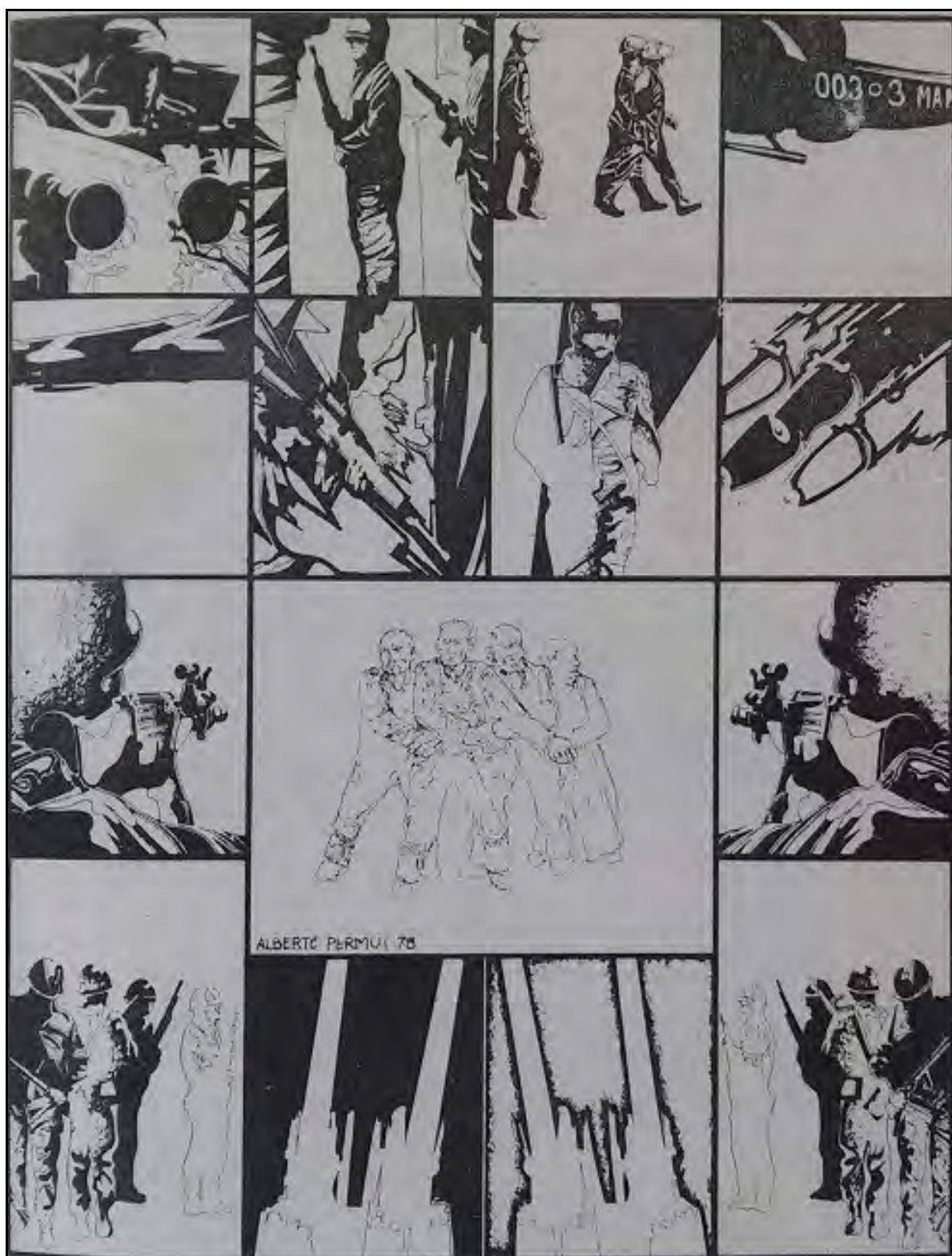


Fig. 141 O carácter descritivo dos cadríños da prancha onde se recolle varios elementos do estamento militar amplifícase co silencio textual en todos os cadros e a duplicación dos mesmos, rodeando ás indefensas figuras centrais. Como se dun negativo e positivo dunha foto se tratase, este recurso sería caracterizador da sociedade polarizada.

Arredor do mencionado silencio, e que sería un definitorio elemento nestas reivindicativas pranchas taménse expresaría Santiago García:

La fascinación por el cómic sin palabras es universal, no unicamente norteamericana, y a menudo es posible percibir en ella la impronta de las novelas en grabados, tal vez por que la pérdida de la palabra refuerza el valor simbólico de las imágenes y las hace apropiadas para los trabajos realistas y críticos que tratan con más facilidad lo colectivo que lo individual. (García, S. 2010: 92)

Así, en efecto a búsqueda do simbolismo e da forza das imaxes sería o que levaría Permuy nestes traballos xa sinalados a reforzar a ausencia de sons e palabras. Asimesmo, a búsqueda dunha dimensión social do colectivo como sinala Santiago García será un eixo primordial na súa obra.

Denuncia social

En efecto, se por algo se caracterizan as obras que Alberte Permuy publicou no semanario ANT foi a decidida aposta pola denuncia social, moi na liña que o propio semanario estaba a realizar.

O protagonista principal nas pranchas será o pobo, que podemos atopar representado de dúas maneiras:

- O primeiro será o *pobo traballador*. Mediante unha dialéctica de clases, elaboraría unha defensa do traballador perante os abusos do “patrón”, criticaría falta de emprego e a emigración que a xente do rural ten que facer ás grandes cidades -sinalase Madrid en concreto.
- O segundo atinxiría ao *pobo loitador*. Estaría integrado tamén pola xente do *pobo traballador*, representaría o espírito dos galegos de reclamar un país máis xusto e os dereitos que durante tantos anos lles foron negados.

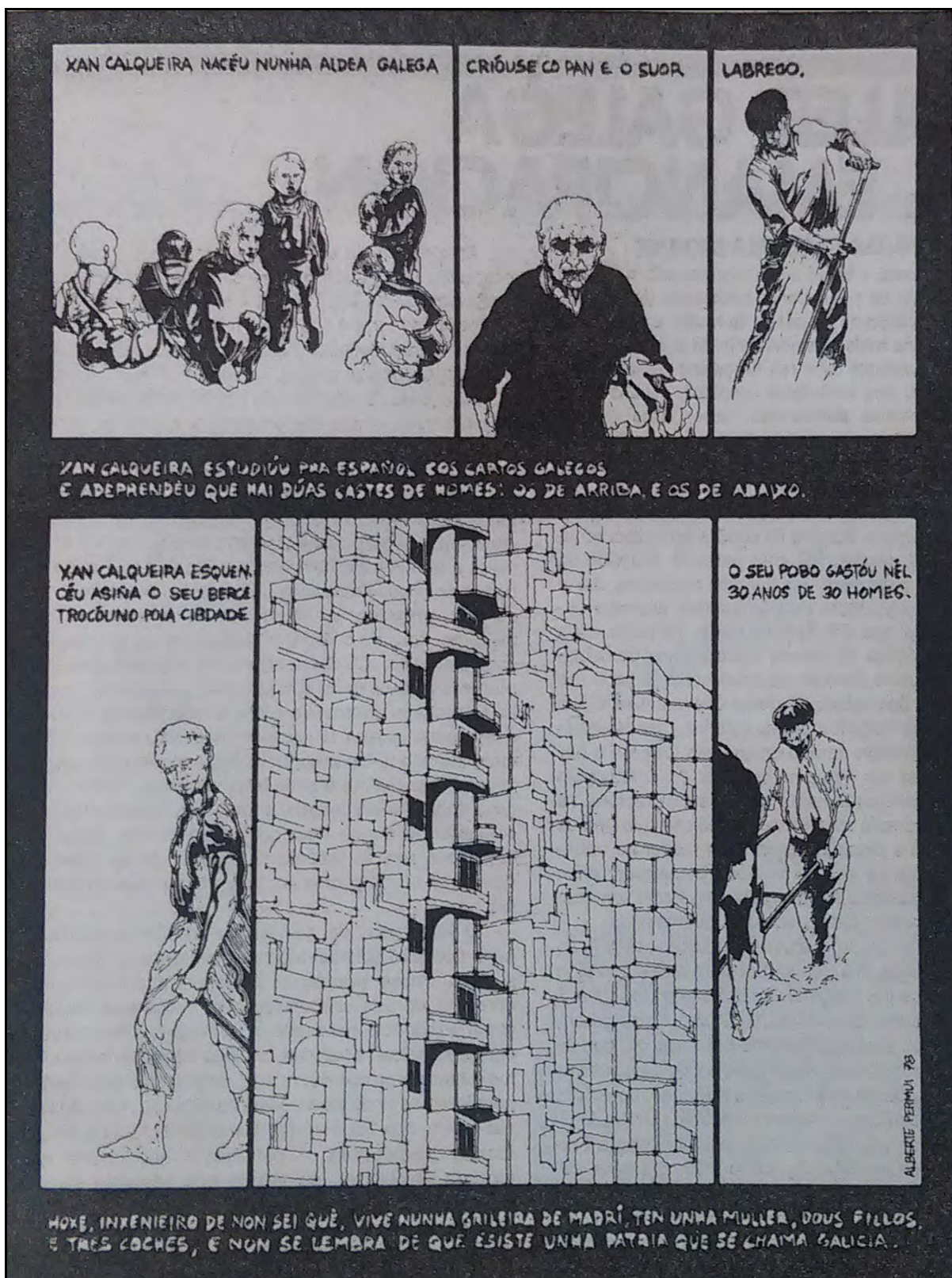


Fig. 142 Baixo o nome de “Xan Calqueira” Permuy denunciou dentro da dialéctica de clases a custosa para o pobo galego- emigración dos mozos cara as metrópoles españolas co conseguinte desarraigo e esquecemento das propias orixes.

- Representaríanse polo xeral baixo a unidade, en grupo ou manifestación como un espírito unido da sociedade. Participarían deste espírito loitador tanto figuras abstractas, sen mensaxe concreto⁵¹³, como as loitas puntuais das Encrobas ou Bolivia.

Como elemento antagonista desta polarización teríamos fronte ao pobo civil, desarmado, teríamos unha só personaxe colectivo:

- A *caste militar* que sen piedade atacaría á poboación civil defendendo os dereitos dun goberno que non quere escoitar ao seu pobo e que continuaría o herdo ditatorial de anos anteriores.

Presentaríase pois, como unha caste que loitaría contra o seu propio pobo sen escrúpulos nin piedade. Unha entidade militarizada, a da forza, fronte a forza das ideas e da dignidade representada no *pobo loitador e traballador*.

Será, pois, esta dialéctica de clases entre o pobo -traballador e loitador- e a caste militar -dirixida polo goberno-, o que governe a maioría das pranchas e marque, ao igual que a polarización das fotografías manipuladas que as compoñen e do que extraemos estes dous polos.

Alberte Permuy tomará pois partido nas protestas sociais do seu momento reclamando un cambio social e, así mesmo pedindo a fin dos gobernos militares que durante tantos anos asasinaron e impuxeron a súa forza, tanto en Galiza como no resto do mundo.

513 Nestes casos interpretamos que o sentimento de reclamación de *liberdade e xustiza* que se buscaba neses anos serán o eixo a interpretar polo lector quen, porén pode buscarlle nas súas propias inquiredanzas o seu sentido ás reivindicacións simbolizadas nas manifestacións.

4.2.5 A BD en *El Pueblo Gallego*. O Galo Camilo de Pepe Carreiro.

Como se observará no capítulo sobre *Teima*⁵¹⁴, Pepe Carreiro (Vigo, 1954) chegou a publicar unha tira nesta revista que levaba por título *O galo Camilo*. A fatal coincidencia de ter sido este o derradeiro número de dita revista provocaría que a súa serie quedara no ar durante bastante tempo: exactamente desde agosto de 1977, data deste derradeiro número de *Teima*, até o 1 de abril de 1979, momento no que a tira reaparecerá no xornal *El Pueblo Gallego*⁵¹⁵.

Non serán estas tiras que van ser analizadas, as únicas mostras de BD que Pepe Carreiro realizaría. Nestes anos -concretamente no ano 1977- comezaba xa a sobreasaír coas súas colaboracións en voceiros políticos como en *A voz do pobo*⁵¹⁶. Máis adiante chegaría a fundar e mesmo dirixir a famosa revista satírica *Can sen dono*⁵¹⁷ (1983-1990). Tamén dirixiría o suplemento infantil e xuvenil *Bule Bule*, pertencente a ANT, onde tamén colaboraría como humorista gráfico. Entre os numerosos xornais e revistas nos que colaboraría podemos sinalar o *Faro de Vigo*, *A Peneira*, *La Voz de Galicia*, *Diario de Galicia*, *El Mundo* ou *La Codorniz*. Publicaría ademais a saga *A retirada de Sir John Moore* na primeira etapa da revista *Golfiño*, que despois foi recompilada en formato álbum por Xerais.

O maior éxito e recoñecemento chegaríalle, porén, xa no século XXI coa publicación das series *Os Bolechas*⁵¹⁸ (ANT⁵¹⁹, 2000) e *Os Barbanzóns* (Toxosoutos, 2003) de enorme éxito entre o público infantil. Este recoñecemento faríase visíbel a traves da concesión en 2003 do *Premio Ourense de Banda Deseñada*, que recoñece cada ano unha iniciativa ou persoeiro relevante da novena arte en Galicia.

Así pois, Pepe Carreiro, sumaríaase xunto a Miguelanxo Prado, Fran Jaraba ou Xan Carlos López Domínguez⁵²⁰ ao importante elenco de autores xurdidos cara a

514 Vid. 4.3.2.1.

515 En adiante EPG.

516 Vid. 4.2.5.2.

517 Tamén fundaría o semanario *Xo!* (1991).

518 Os máis de 300 títulos e un millón e medio de exemplares distribuídos dan fe deste éxito.

519 Logo da súa desaparición no 2010, Carreiro autoeditaría varias das aventuras desta serie, pasando a ser, en 2012 a Editorial Bolanda quen se encargase das sucesivas edicións.

520 Vid. 4.4

fin da década dos 70 e que continuarían dedicándose -en maior ou menor medida- á novena arte no noso país.

4.2.5.1 Características e análise.

Tras a errada experiencia de *Teima*, Pepe Carreiro voltará a ver publicado o seu *galo Camilo* vinte meses despois, desta volta no histórico xornal EPG⁵²¹, o cal se atopaba xa nunha segunda etapa na que, tras formar parte no franquismo da “Cadena de Prensa del Movimiento” reconvertírase dentro dos “Medios de Comunicación del Estado”. A mala sorte de Pepe Carreiro levaríao, por segunda vez, a participar nun proxecto editorial que pecharía pouco despois. Así, o 17 de xuño de 1979, o Goberno central, ante a perda de diñeiro que diversos medios lle ocasionaban, decidiría pechar os xornais máis gravosos, entre os que se atoparía EPG.

O 1 de abril, en plena capa do xornal⁵²² aparecería por primeira vez neste xornal, a tira de Pepe Carreiro *O galo Camilo*, un feito -o de saír na capa- que daría conta da clara aposta que pola tira do autor vigués se tiña, e que amosaría á vez a aposta polo medio da BD como un elemento importante á hora de desenvolver as diferentes noticias. É dicir, desde o xornal serían conscientes da necesaria achega que o medio gráfico-textual supón á hora de tratar certos asuntos ou noticias.

Neste caso, o toque humorístico que o autor ofrecía de temas inicialmente serios, non só nos achegaría certas claves para entender o que estaba a pasar na política ou na sociedade, senón que produciría no lector un necesario e relaxante sorriso que faría máis amena a lectura do xornal. Respecto disto cómpre subliñar que se ben no xornal xa existían tiras de BD -en castelán, e pertencentes á axencia Pyresa-, estas estaban incluídas na sección de lecer e presentarían, en consoancia, unha temática

521 Fundado en 1924, polas páxinas deste xornal pasarían algunhas das máis importantes sinaturas do seu tempo: Otero Pedrayo, Cuevillas, Vicente Risco, Castelao, Rafael Dieste, Maside, ou Fernández Mazas. Serían, así, moitos dos ilustres galegos que puxeron a súa arte e coñecemento ao servizo da causa galeguista e republicana por medio deste xornal, propiedade de Manuel Portela Valladares.

522 Un lugar verdadeiramente privilexiado.

aloxada dos problemas sociais e políticos, servindo só como un produto de entretemento.

As perto de sesenta tiras que Carreiro publicou diariamente⁵²³ nos dous meses e medios de colaboración até o peche definitivo do xornal, estarían dispostas, cando non na capa ou contracapa -lugares de privilexio-, si en páxinas de con destacadas noticias de índole política ou social. Este estratéxico posicionamento das tiras do autor vigués vería dado polo carácter das mesmas que, a nivel xeral⁵²⁴, se presentan como a representación humorística e gráfica dunha noticia política de actualidade que se atopará na cabeza ou ao pé da tira.

Personaxes e estética

Como non podía ser doutra maneira, o personaxe principal das tiras de Pepe Carreiro, será quen lle dá nome á mesma, non sendo outro que o galo *Camilo*. Vai seguir pois, o ronsel dalgunhas das máis famosas tiras de BD cuxos personaxes principais -ou que chegaron a ter moito peso na mesma- son animais que pensan e actúan como humanos. Neste sentido atoparemos necesarias referencias como o sarcástico tigre -de peluche- *Hobbes*⁵²⁵, pertencente á famosa tira *Calvin and Hobbes* -creado por Will Waterson en 1985-, ou o gato *Garfield* -creado por Jim Davis en 1978⁵²⁶. Unha referencia apreciábel na obra de Carreiro será a do can *Snoopy*⁵²⁷ e o seu mellor amigo o paxaro *Emilio*, cuxa dualidade, ademais do parecido deste último cun dos personaxes principais d'O galo *Camilo*⁵²⁸, o pito

523 Exclúense, evidentemente, os días que non saía o xornal -os luns- así como, oito días nos que a tira non apareceu.

524 Tal e como recolleremos máis adiante no punto *temáticas*.

525 O nome deste tigre de peluche viría collido do filósofo inglés do século XVII Thomas Hobbes, o que nos pode dar unha idea da profundidade que se agocha baixo os aparentes debuxos “infantís”.

526 Estas tiras serían, polo tanto, posteriores ás tiras publicadas por Carreiro. Neste caso queremos enunciar só unha tipoloxía de personaxes recorrente no ámbito das tiras deseñadas. Noutros casos precedentes poderemos observar, ademais, unha visíbel influencia.

527 Pertencente á famosa serie *Peanuts*, creada por Charles Schulz en 1958.

528 Dentro das influencias que o propio autor nos sinalou -EP, 17-2-2015-, ademais dos clásicos como a *escuela Bruguera* e da escola franco-belga -Hergé e Uderzo/Goscinnny-,

Celso, será un dos eixos principais nestas tiras.

Desta maneira, os dous personaxes principais pensarán e actuarán como unha sorte de humanos que posúen un agudo sentimento crítico cara á sociedade e cara á política que observan ao seu redor, retratando, así mesmo, a impotencia social e o fastío que gran parte dos cidadáns estaban a sufrir.

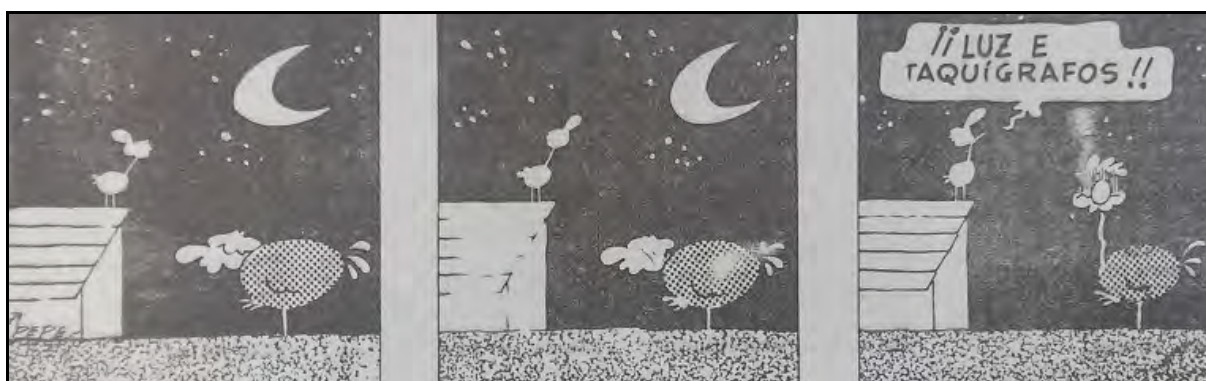


Fig. 143 Nas tiras de Carreiro predomina un diálogo constante entre os dous personaxes principais, *Camilo* e *Celso*, onde xa sexa a teor dun tema de actualidade ou dun pensamento espontáneo, un deles, e alternadamente, acabará por sorprenden ao outro, provocando a situación cómica. Nesta tira podemos apreciar, ademais a enorme influencia de Charles Schulz e o seu *Peanuts*.

O contrapunto irónico que se sucede entre os dous personaxes pódese apreciar perfectamente, na tira do 12 de maio de 1979. Nela, *Camilo*, pensando en alto di: “¡Téñolle que poñer un nome a unha rúa e non sei cal lle mandarei!”. *Celso*, que está ao seu carón peteirando na herba, espétalle con ironía: “¿Que che parece este: “estamos moi desacougados por lle pór nome ás rúas e non atendemos outras cousas máis necesarias...”. A pesar do inicial asombro -feito recorrente, como xa se sinalou-, *Camilo* decide voltarlle a retranca e, con certa indiferenza, retruca mentres marcha: “Demasiado longo”.

Neste exemplo podera observarse boa parte das características esenciais dos personaxes principais: dous animais con certas características humanas -fala, razoamento, etc...- cuxa amizade non oculta as diferenzas que no ámbito da vida

atoparíanse precisamente as tiras de Schulz.

poidan ter, amosando ademais unha forte ironía que se manifestará decote.

Como secundarios imos atopar toda unha galería de personaxes tomados da realidade política -municipal maiormente- que serán animalizados. En concreto, o autor porá, enriba dun corpo de pito, as cabezas -recoñecíbeis- de diferentes cargos políticos, sobre todo, como acabamos de sinalar, da vida municipal viguesa. Entre eles destacará a do alcalde Manuel Soto, elixido o 3 de abril de 1979, xusto cando Carreiro comezaba as súas tiras. A súa actualidade política sería o que poría á cabeza destas tiras. Xunto con el aparecerán en numerosas ocasións os seus socios de goberno -cada un co respectivo símbolo do partido que o identifica-, que estaba formado por catro partidos: PSOE, PC, BNPG e UG⁵²⁹. Esta singular coalición daríalle moito xogo a Carreiro durante os meses que duraría o seu traballo no xornal.



Fig. 144 Carreiro atoparíase, debido ás propias circunstancias de goberno do Concello de Vigo, cun numeroso elenco de personaxes que lle serviría para satirizar as diversas situacións da política local. Pódese observar a animalización a que somete a estes personaxes, adaptándoos ao universo do galo *Camilo*.

As tiras, seguindo a tradición do medio, van contar cunha distribución variábel entre os tres e os cinco cadriños, sendo a fórmula dos tres cadriños a máis empregada. Este feito incrementará a inmediatez que require unha tira “de apoio” dunha noticia: ser concisa, transmitindo o “gag” humorístico da maneira máis breve posíbel. Xunto con isto, Carreiro elaboraría uns cadriños nos que habitualmente se

529 Siglas do Partido Socialista Obrero Español, Partido Comunista, Bloque Nacional-Popular Galego e Unidade Galega.

suprime todo o superfluo, non existen os detalles nen paisaxes de fondo que podan condensar a propia tira e ralentizar a lectura da mesma. Só en ocasións -como no caso da Fig. 144, os cadriños éñchense de personaxes así como doutros elementos máis ou menos simbólicos que o que pretenden é precisamente representar, como no caso que estamos a sinalar, o caos existente no goberno municipal, formado por demasiados partidos políticos. Ademais deste exemplo, os cadriños só presentarán un significativo “recheo” no debuxo para amosar a pesadez da choiva -tira do 20 de maio- ou o fume da contaminación -tira do 6 de xuño-, é dicir, só se producirá unha condensación de elementos coa fin de profundar na crítica.

Os personaxes principais presentarán tamén unha estética sinxela -como corresponde a tiras que se teñen que facer cada día-, cuns trazos rápidos e redondeados, que definirán aos icónicos personaxes de *Camilo* e *Celso*.

Será a propia condición de tira diaria, ligada ás noticias puntuais a que provocará que as mesmas non podan desenvolverse nun eido estilístico máis complexo.

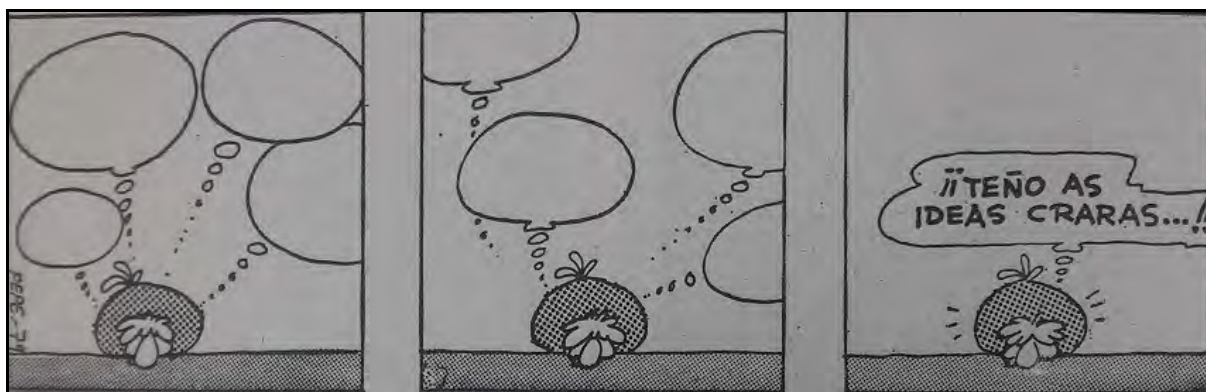


Fig. 145 Nas ocasións nas que Pepe Carreiro elaborou tiras alleas -no temático- ás noticias do día, xogou coas convencións do medio. Neste caso emprega a convención dos globos de texto baleiros para indicar o propio baleiro nas ideas de *Camilo*.

Así, non se profundizará en elaborar un posicionamento estético complexo nin alterar as convencións da BD experimentando co propio medio, como si se puideron permitir autores cunhas tiras dun carácter máis libre.

Temáticas

Como xa se sinalou, a maioría das tiras están conformadas arredor dunha noticia puntual e que se atopará ao carón da mesma. Porén, como acabamos de ver, tamén existen tiras que se alonxan desta actualidade, aínda que son as menos.

Con todo isto, faremos referencia a cinco tipos de temáticas que podemos observar nas perto de sesenta tiras d'*O galo Camilo*:

1. Política. Serán as máis abondosas e nelas reflectiranse de maneira humorística os sucesos que ocorran no terreo político, desde o eido municipal até o internacional pasando pola política galega e estatal. O condicionante de terse celebrado as eleccións municipais nas datas nas que traballou Carreiro no xornal, condicionaría que fose este -a política municipal- o tema máis recorrente -Vid. Fig. 144. Nestas tiras debullaría con moita ironía as loitas de poder entre os diversos partidos políticos así como as súas propias loitas internas. No caso da política galega, temas como o proceso autonómico que se poden observar nas tiras do 13 de maio ou do 1 de xuño onde, onde podemos ver a *Camilo* correndo velozmente berrando: “¡¡Fúxenos a autonomía!!”, serán algunhas das escasas tiras que escaparán da política municipal. No caso da política internacional apenas atoparemos casos como o do 5 de xuño onde se critica á OTAN, baixo a frase de *Camilo* “Estanos a invadir a OTAN”, despois que *Celso* anunciara a chegada do “Atlántico” -pola chegada dunha onda do mar que os mollaría-, ou na tira do 13 de xuño, onde se dá conta da alta abstención que se produciu nas primeiras eleccións celebradas para elixir aos representantes ao parlamento europeo⁵³⁰ - Vid. Fig. 146-

⁵³⁰Nas eleccións participaron os cidadáns dos países daquela membros: Alemaña occidental, Franza, Bélxica, Luxemburgo, Países Baixos, Italia, Irlanda e Dinamarca.



Fig. 146 Carreiro daría conta non só da política municipal ou galega, senón que abordaría aspectos da política internacional que estaban de actualidade e que, serían extrapolábeis ao terreo galego.

2. Social. En numerosas tiras o autor fai referencia a aspectos sociais ou a demandas que a sociedade estaba a reclamar naquela altura. Así podemos observar tiras elaboradas varias críticas ás subidas dos prezos da comida -21 de abril- , ao salario mínimo -22 de abril- , ao paro -29 abril-, á escaseza de vivenda social -10 de maio- ou tamén observaremos como se manifesta o fastío cara á burocracia -25 de maio.

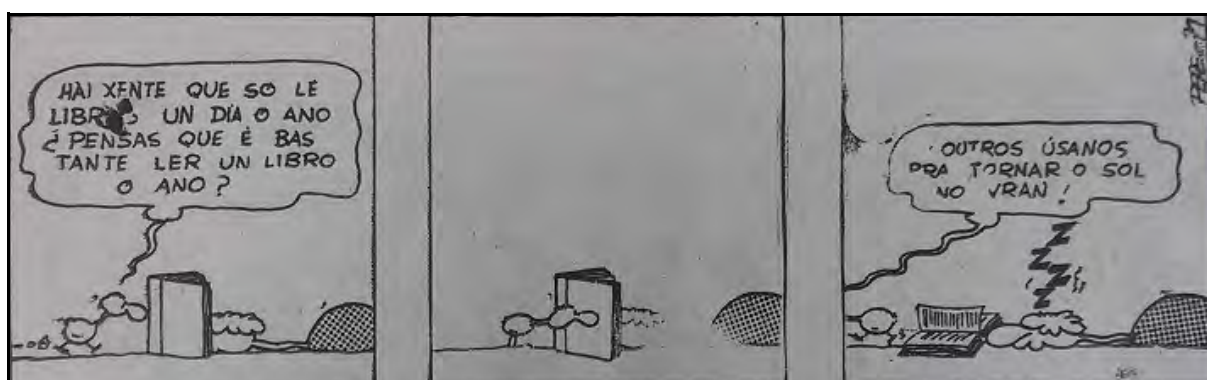


Fig. 147 Ademais de satirizar a políticos, Carreiro tamén aproveitará as súas tiras para criticar a falta de interese cultural que existía na sociedade, a cal, ao igual que o protagonista da mesma, semella estar durmida ante a cultura.

3. Ecoloxismo. Ao igual que a maior parte dos seus compañeiros de profesión, Pepe Carreiro destacaría nalgunhas das súas tiras as críticas ecolóxicas a teor de toda a contaminación que os nacentes industrias estaban a provocar. Da mesma maneira alertará dos riscos que contiñan os novos proxectos tanto industriais, como nucleares, na nosa terra.

Así, en tiras como a do 6 de xuño, observamos aos dous protagonistas cunhas máscaras antigás baixo un fume que recobre todo. Ante a pregunta do galo *Camilo* “Que tal pasache-lo día do ecoloxista?” *Celso* responde: “Afumando chourizos”, dando a entender, de maneira irónica, o grao de polución a que están sometidos os personaxes e, por extensión, a sociedade da época. Máis directa sería a crítica da tira do 10 de abril na que se nos presenta un *Camilo* que non pode falar ao ter a gorxa esgazada de tanto berrar contra as centrais nucleares -Vid. Fig. 148-



Fig. 148 A loita contra as centrais nucleares foi unha constante nos autores de BD dos anos setenta, en consonancia coas mobilizacións populares que se estaban a desenvolver contra os proxectos previstos na nosa terra.

Xa máis ao pé da noticia, a representación da contaminación xerada polos propios cidadáns será o tema de enfoque arredor das brigadas de barrendeiros voluntarios e as mobilizacións anti-basuras sucedidas en Vigo e reflectido na tira do 4 de maio onde *Celso* aparece, vestido de barrendeiro voluntario cunha pancarta que sinala: “Os barrendeiros voluntarios exiximos plus de toxicidade”.

4. Homenaxe á cultura. Tamén se daría cabida en varias ocasións a diversas homenaxes a distintos referentes da nosa cultura. Algúns destas homenaxes veñen dadas pola celebración do Día das Letras Galegas, ocasión para a cal Pepe Carreiro rendiría o seu propio tributo ao autor homenaxeado nese ano, así como por extensión á nosa lingua e á nosa literatura en xeral. Desta maneira xa o día 16 de maio, realízase unha crítica reclamando que as letras galegas deberían ser todo o ano. Así, *Camilo* diría: “Mañá é o Día das Letras Galegas.../¡só un día para as letras galegas!/¡Trescentos sesentecatro días xordomudos!”

Xa no propio Día das Letras Galegas, Carreiro escolle pór en boca de *Camilo* un dos versos de Manuel Antonio: “Eu poño un beixo na mañán e nos teus ollos” -Vid. Fig. 149. O elemento cómico produciríase ao situar a *Celso* fachendeándose diante dunha pipa de viño ás que di non saber nin que é o Día da Letras Galegas. O que non sabería *Celso* é que *Camilo*, agochado dentro da pipa, recitaría ditos versos ante o asombro do pito.



Fig. 149 Nas tiras d'*O galo Camilo* pódese compaxinar perfectamente o humor e a homenaxe á nosa literatura, tal e como podemos observar nestes cadriños.

Noutros casos as homenaxes xorden mediante a apropiación dalgún libro de referencia da nosa cultura. É o caso da tira do 3 de xuño, onde *Celso*, para

ironizar sobre os “calafríos” que sente *Camilo* ao saber que “a filla de Remedios” está en coiro na praia, comenta: “Os vellos non deben de namorarse” no que sería unha homenaxe a Castelao e á nosa literatura en xeral.

Tamén se realizan homenaxes a figuras destacada da cultura e da sociedade galega. Este é o caso de Tareixa Navaza⁵³¹, que sería homenaxeada na tira do 8 de xuño. Nela podemos ver aos dous protagonistas ollando aburridos a televisión comentando : “No programa de Galicia só saben falar de homaxes a fulano e dos precios do gando na feira de Santiago”. No segundo cadriño prodúcese un silencio -que indicará que se está a escoitar ou ver algo que fai reflexionar ao personaxe-, que se interromperá xa no derradeiro cando, baixo a imaxe dun corazón esgazado en dous -símbolo de namoramento- *Camilo* sinala: “¡Tareixa Navaza é unha muller deliciosa...!”

A derradeira homenaxe que realizaría Carreiro neste xornal sería precisamente para aos seus compañeiros de traballo, no derradeiro número de EPG. Nel, un choroso *Camilo*, xunto con *Celso*, observa como arde un exemplar do xornal. Mentres, nun dos laterais insértase un texto que di: “ós compañeiros de viaxe de *El Pueblo Gallego*”.

5. Humor en xeral e autoparodia. Ademais dos temas anteriores, que na súa maioría veñen dados por unha noticia ou tema específico que se pretende parodiar, criticar ou homenaxear, tal e como acabamos de ver, podemos observar outras tiras onde simplemente se pretende buscar o riso ou sorriso do lector. Tamén se busca a autoparodia a través do uso dos elementos convencionais do medio como no caso da tira 146, onde o uso dos globos baleiros servirá para crear, a través da frase final de *Camilo*, o elemento paródico.

531 Tareixa Navaza foi un dos primeiros rostros visíbeis das primeiras emisións de TVE en galego. Levaría a este espazo non só a nosa lingua, senón a nosa cultura e historia, así como a defensa das mulleres. O seu compromiso levaríaa en máis dunha ocasión a sufrir represalias. Coñecida sería a súa retransmisión do regreso a Galiza dos restos de Castelao en 1984.



Fig. 150 Nalgunhas das tiras Carreiro non fai uso da actualidade social ou política, senón que produce o humor a través das propias características e actitudes dos protagonistas.

Poderemos finalmente concluír que nas tiras de Pepe Carreiro unha estrutura clásica e sinxela, non exenta por iso de calidade e de referencias estilísticas aos grandes autores como Charles Schulz ou con reminiscencias á escola Bruguera⁵³². A devandita sinxeleza corresponderíase coas exixencias dunha publicación diaria e dependente das noticias puntuais do día. Así, a política municipal será o tema máis recorrente de toda a serie publicada, mais deixando lugar para outros acontecementos de índole galega ou exterior.

Este traballo sería, porén, o inicio dunha brillante carreira na produción de BD, sobre todo infantil, que o consagraría como un dos autores máis vendidos e recoñecidos. Desta maneira, este ano 1979 marcaría o cambio de década, mais sobre todo, de tendencia: a partir de agora, moitos dos autores emerxentes xa non abandonarán a produción de BD. Este feito observáremolo tanto neste caso concreto de Carreiro como nos autores do colectivo *Xofre*⁵³³ que sacarían adiante o seu fanzine homónimo nese mesmo ano e que non deixarían xa o mundo da BD.

532 O propio autor admite ter mantido contacto coa editorial Bruguera, para quen debuxara un guión, que finalmente non foi admitido ao “ser pouco profesional naquela altura” EP. 17-2-2015.

533 Vid. 4.4

4.2.5.2 Outras series de Pepe Carreiro: *O fillo de Breogán*.

Nestes anos Pepe Carreiro realizaría numerosos traballos dos que, se ben algúns nunca chegarían a ser publicados⁵³⁴ outros, ao igual que *O Galo Camilo* si que verían a luz. Un destes casos sería o da serie *O Fillo de Breogán* a cal, non en van sería precisamente a primeira creación de BD do autor e a primeira tira en ser publicada. É por iso que, aínda que non posuamos material para realizar unha análise pormenorizada, si que cremos conveniente mencionar dita serie.

O fillo de Breogán vería a luz, concretamente en *A Voz do Pobo*, que era o voceiro do PCG -Partido Comunista de Galicia- no que, primeiramente de maneira clandestina e posteriormente legalizado, publicaría unhas tiras humorísticas baseadas nas ocorrencias dun protagonista de aspecto *celta* -con barba e casco celta- que ten que lidiar coas problemáticas sociais e políticas do momento.

Ademais da publicación destas tiras mensalmente -a periodicidade do voceiro- Pepe Carreiro publicaría, “polo menos” dúas historias -revistas en branco e negro, de catro páxinas e tamaño A4 aproximadamente, segundo o autor- baixo o título *O fillo de Breogán*, e que levarían o subtítulo de *O Tebeo do Pobo*.

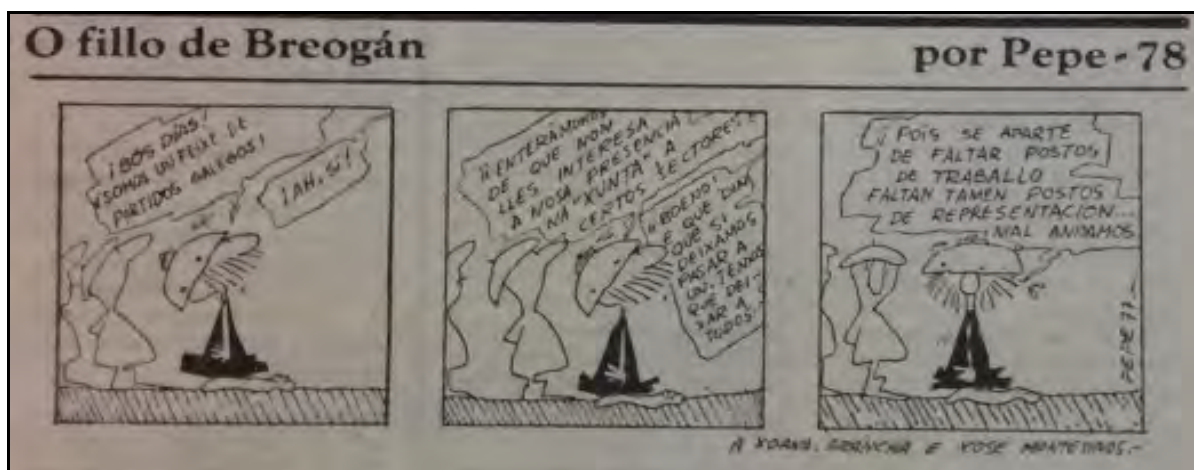


Fig. 151 Única tira atopada até o momento d' *O Fillo de Breogán*, publicada no nº 35 d' *O voceiro do pobo* en xaneiro de 1978 -pax. 4.

534 Todas as referencias foron indicadas polo o autor en CP. o 17 febreiro de 2015.

4.2.6 A BD en *La Voz de Galicia*.

Un dos xornais máis importantes en tiraxe e lectores de Galiza sería, porén, o que menos interese tería naquela altura sobre a BD. Nas súas páxinas só podemos atopar as habituais colaboracións de cadriños de humor gráfico, como as de Perich, non atopando, xa fóra dos autores galegos, ningunha tira deseñada de autores foráneos -como podería ser *Olafo, el Viquingo*, publicada en IG-. Entre este “deserto” gráfico da década dos setenta aparecería, non obstante, un pequeno “oasis” entre os meses de abril e xullo de 1976. E viría da man dun pouco coñecido V. Veiga. A tira denominaríase *Fuco*, e con ela constataríase o momento de auxe que a BDG estaba a ter naquel momento, posto que coa aparición da BD neste xornal, xa teríamos unha ampla nómina de medios de comunicación que, dunha ou outra maneira estaban a reproducir dita forma de expresión no seu interior.

4.2.6.1 *Fuco*, de V. Veiga. Características e análise.

Aparición, formato e estética

Sen unha experiencia previa na edición de tiras de BDG no seu xornal, o 22 de abril de 1976, o xornal *La Voz de Galicia*⁵³⁵, decidía incorporarse aos medios que, como IG ou *La Región* de Ourense decidiran incluír a BD nas súas páxinas, achegando así un novo eido cultural e crítico dende uns presupostos gráficos até o momento reservados no mellor dos casos aos puxantes autores estranxeiros. Coa aposta -por escasa que for- deste xornal por sumar esta arte ás súas páxinas, estíbbase a demostrar que a BDG estaba a acadar xa un certo estatus dentro dos medios de comunicación ao provocar que incluso xornais reacios a este fenómeno como LVG, considerasen incorporar a BD á súa oferta xornalística. Porén, podemos comprobar que a localización das tiras dentro do xornal non foi a máis dignificante

⁵³⁵ En adiante LVG.

dentro de cantas poderían terse escollido. Se por exemplo, nos xornais como IG, estas situaríanse dentro das follas culturais, ao carón das análises de escritores, artistas, historiadores, etc..., no caso de LVG o lugar escollido foi o encabezamento, xa cara ao final de cada exemplar, dos anuncios por palabras. Este emprazamento restaríalle, ao noso entender, a forza crítica e cultural que como arte posúe e que aparecería diluída ao situarse nun marco de corte máis “banal”.

A pesar disto, Veiga conseguiría publicar a súa tira de *Fuco* durante tres meses, publicándose tres veces por semana, os martes, xoves e sábado, co que finalmente chegaría até as corenta tiras, unha cifra que aínda que non chega ás prolíficas marcas de XM, si supera con creces as primeiras achegas que nos anos inmediatamente anteriores fixeran Luís Esperante ou Ricardo Lázaro. A derradeira tira de *Fuco* sairía pois o 24 de xullo dese mesmo ano, coincidindo casualmente -ou non- cunha edición especial sobre cultura galega con motivo da celebración na seguinte xeira do *Día da Patria Galega*.

As tiras, definidas por cadriños perfectamente delimitados, poden presentarse nun cadriño único onde predominaría a anchura fronte a altura, invertíndose esta tendencia a medida que o número de cadriños aumenta. Así, con dous e tres cadriños por tira, o tamaño dos lados equilibrase, tendendo, xa con catro cadriños por tira a predominar a altura fronte ao ancho. Este feito incrementaríaase coas tiras de cinco cadriños. Porén, nunha mesma tira podense alternar diversos tamaños dos cadriños, obtendo por exemplo unha tira formada por tres cadriños, onde os dous primeiros, que expoñen unha situación, presentan unha anchura inferior á altura, para xa nunha apertura de plano final, presentar un cadriño de anchura sensibelmente superior á altura. Estas alternancias de tamaños serán usadas polo autor, tanto para discriminar os planos máis curtos dos xerais, como para ralentizar ou aumentar o tempo da narración.

O debuxo que Veiga emprega tería un alto compoñente icónico, tal e como corresponde polo xeral a este tipo de publicacións periódicas. Se ben, as personaxes e gran parte das localizacións -de compoñente paixasístico como montes, árbores...-

teñen este compoñente icónico, cómpre subliñar a maior precisión que en ocasións emprega para amosar elementos da cultura rural, como é o caso dos hórreos que presentarían unha maior elaboración.



Fig. 152 Veiga empregaría maxistramente os diversos tamaños dos cadriños para, por exemplo crear unhas transicións *momento a momento* que ralenticen o tempo, neste caso recreando o lento ritmo do caracol, co que establecería unha analoxía co duro emigrar dos galegos. Coa ampliación de plano, devólvenos a un ritmo máis rápido que se apreciará na fala dos protagonistas.

Personaxes

Como é natural, e así acostuma a producirse na maioría das tiras de BD, o nome propio que dá o título ás mesmas correspóndese co nome do personaxe principal das distintas historias que se suceden⁵³⁶. No caso que nos ocupa, *Fuco* sería o personaxe principal, un neno do rural, ao igual que *Gaspariño*, *Lixandre* ou *Sabeliña*, co que estaría a confirmar a tendencia dos autores das tiras na Galiza de representar a súa particular visión na terra por medio dos personaxes infantís de ambiente rural.

⁵³⁶ Por exemplo, nos casos xa vistos de *Gaspariño*, *Sabeliña*, ou *Lixandre*. Noutros casos, como no do *Dr. F*, este personaxe quedaría finalmente diluído do seu carácter principal polos numerosos secundarios que poboaron as tiras.

Vestido cun peto con remendos, camisa de cadros e boina, *Fuco* sería, ao igual que os personaxes que acabamos de mencionar, un rapaz espelido e enxeñoso, cunha capacidade de comprensión do mundo e cunha intelixencia maior ao que sería normal nun neno da súa idade -rondará os oito ou nove anos-, que o levará a interpretar criticamente a situación que en Galiza e no Estado Español está desenvolverse tanto no eido económico, como no político e no social.



Fig. 153 A figura idealista e soñadora de *Fuco* sinálase ao entroncalo coa figura do conto da leiteira: o protagonista enuncia as positivas consecuencias que as novas actuacións gubernativas traerán a Galiza mentres leva camiño de casa unha botella de leite. Ao igual que no conto, *Fuco* rematará por tropezar e rachar a botella, representando así o carácter ilusorio que representan os movementos políticos.

A súa preocupación pola crítica situación do país levarao a formular constantemente o modo de saír desta, de denunciar o estado de cousas e mesmo de amosar, mediante enxeñosos xogos alegóricos diversas perspectivas políticas, estatais e incluso internacionais.

Ao carón de *Fuco* teríamos un outro personaxe importante: o do seu amigo e confidente *Manoliño*. Este presentaría-se como o mellor amigo de *Fuco*: están

xuntos en gran parte das tiras e, tanto sós, como con algún amigo máis, xogan, ven a televisión, maniféstanse ou critícan a sociedade, converténdose polo tanto en personaxes inseparábeis; unha sorte de *Pedriño* e *Rañolas*, similar tamén á relación xa vista entre *Gaspariño* e *Antón*. Mais os dous personaxes non serían iguais. *Manoliño* sería un rapaz máis pequeno que *Fuco*, e tería un carácter máis afouto e activo que este. *Fuco* sería pois como un pai para el, un guieiro que lle indicaría cales son as verdades da vida, tanto no persoal, así como no terreo político e incluso económico. En realidade os dous personaxes encarnarían a un impetuoso mozo que quere mudar o mundo -*Manoliño*-, e a un home ao que a vida xa lle ensinou como funciona o mundo real -*Fuco*-, sendo este último que se encargue de transmitir a súa sabedoría á próxima xeración.

Na maioría dos casos será a interacción entre os dous personaxes, ben sexa xogando, falando ou criticando a terceiros, o que posibilite á crítica social que Veiga pretende achegar ao lector.

Como exemplo, na tira do 4 de maio do 76, *Manoliño* coméntalle a *Fuco* a súa ledicia de o país ter pasado de ser un “país subdesarrollado” a estar “en vías de desarrollo”. Ante este comentario, *Fuco* responderíalle con retranca, mais coa cara enchida de tristura: “¿Vías de desarrollo?...¡Corredoiras Manoliño...corredoiras!”. Faise patente xa neste diálogo que estamos ante dous personaxes que responden a unha altura política e social dunha idade máis avanzada da que representan as súas figuras de nenos. Dentro destes, *Fuco* representaría o personaxe máis maior e formado, sería o “vello” dos dous. A transmisión da crítica social e política por medio da “inocencia” destes dous personaxes infantís sería, ao igual que nos casos anteriores -*Gaspariño*, *Lixandre*, *Sabeliña*...- a que aportaría veracidade ás críticas abordadas e asimesmo representaría unha perspectiva -a dun neno que intenta comprender o mundo- que serve en moitas ocasións para sortear a censura aínda presente neste período inicial posfranquista.

Aínda que aparecen outra sorte de personaxes, estes non pasarán do feito anecdótico, sendo principalmente *Fuco* e *Manoliño* quen debullen a situación na

que se atopa Galiza, e os únicos dos que saberemos o nome.

Temáticas

Ao igual que atopamos en XM ou Xosé Lois, as temáticas das tiras de Veiga teñen unha forte fondura crítica, tanto política como social, económica ou cultural. Non obstante podemos apreciar que, fronte a estes autores, en *Fuco* terá unha forte predominancia a crítica ao sistema económico e á “rexeneración democrática”, sendo sensibelmente inferior, aínda que si está presente, a defensa ecolóxica ou cultural de Galiza. Así, poderíamos dividir as diferentes temáticas que se nos ofrecen nas tiras en crítica política, crítica económica, e defensa ecoloxica e cultural.

- Crítica política.

Sería esta a temática a que máis número de tiras ocuparía ao autor. Dentro da análise que a través das tiras se fai da situación política de Galiza e do Estado Español, poderíamos atopar ademais varias subáreas de crítica. Este feito non é de estrañar posto que, ao ser unha época con numerosos cambios e acontecementos políticos, estaban á orde do día as críticas aos moitos sucesos que se desenvolveron naqueles anos. O primeiro dos acontecementos dos que Veiga faría unha fonda crítica correspondería á *reforma democrática* que, unha vez morto o ditador, se estaba a acometer no Estado. A complexidade deste feito xa se sinala primeiramente da man de *Manoliño*, na tira do 27 de abril⁵³⁷, onde sinala que “A cousa non é moi doada”, posto que se nunha guerra os bandos están delimitados perfectamente en “vencedores” e “vencidos” tras o cal se asinaría “a paz”, o asunto non estaría tan claro na “posguerra”. Isto deberase a que “¿como acabar cunha

⁵³⁷Todas as datas corresponden ao ano 1976.

posguerra?”. Esta posguerra da que se fai eco o personaxe de *Manoliño*, refírese realmente a este inicio da transición, onde, os xa de antigo “vencedores” e “vencidos” non queren ceder nas súas pretensións políticas.

A este respecto posicionárase o autor por medio dos dous personaxes na tira do 1 de xuño -Vid. Fig.154-, onde suxeitan dous carteis nos que aparentemente se sinala -o que se supón sería a a maneira de dirixirse ao lector para sinalarlle a súa posición política- que son “Aperturistas democráticos”; lonxe disto realmente o que poñen os carteis é “Aperturistas ~~democráticos~~” mentres vemos que detrás dos carteis están a termar dun gran pau cun cravo, no que se supón unha arma para fender as testas. Así se realizaría, mediante este xogo de palabras unha fonda crítica aos intentos de parte do antigo goberno franquista de manter certos privilexios políticos sumándose ao proceso democrático que se estaba a producir.



Fig. 154 As críticas aos dirixentes franquistas que baixo o nome de “aperturistas democráticos” pretendían sumarse ao proceso democratizador xurdido a raíz da morte do ditador, queda patente nesta tira de cadriño único onde cun xogo de palabras sinálase -cun marcado ton violento- cal sería o final que merecerían os autores de dita farsa política.

Este feito sinalaríase de maneira máis explícita na tira do 20 de maio, cando *Manoliño* lle di a *Fuco*: “Parece que os do bunker estanse democratizando”, ao que

Fuco, que representaría a voz da experiencia responde entre risos: “¡¡Ja!!... A ti dígoche que vin voar un porco e o crés, ¿Eh?”. Quedaría así claro cal sería o pensamento de personaxes e autor sobre a falsidade do proceso democrático do que se estaban a aproveitar os dirixentes franquistas.

Dentro da *crítica política*, outro dos aspectos importantes sería a *defensa das liberdades*, que aínda non existirían con garantías naquela altura, a pesar do mencionado proceso democrático que se estaba a producir. En tiras como a do 8 de xuño sinalaríase mediante un percorrido “democrático”⁵³⁸, unha primeira fase cunha parede e un “spray” para “pintada muy subversiva”. A continuación pasaríase por unha pandeireta que se debe “destrozar terroristamente” e que levaría a unha “Salida del demócrata/Made in Spain” que conduciría realmente a un foxo taurino. Marcaríase desta maneira como certos elementos de protesta, como as pintadas ou a pandeireta -empregada en manifestacións e que funcionaría como símbolo galego- seguen a ser tipificados como “subversivos” ou “terroristas”.

Por outra banda a aparición de *Manoliño*, xunto con *Fuco* e mais outro personaxe, nunha manifestación ilegal, onde se porta unha pancarta co lema “Amnistía/Liberdade” constitúe xa unha verdadeira afirmación dos principios políticos e sociais dos protagonistas como enunciadores do pensamento do propio autor.

Da mesma maneira, no que sería a única tira onde se desenvolve un xogo autoreferencial sobre a BD, Veiga erixe un berro de “Queremos democracia” na boca dun Fuco que aparece “por sorpresa” por detrás dos cadriños, como se dun pano dun escenario de teatro se tratase. Este xogo permítelle ao autor elaborar unha tira sen desenvolver un eixo narrativo que xustifique a consigna política lanzada. Será pois, o propio convecionalismo da BD do que se aproveite Veiga para

538 Realmente se trataría dunha especie de percorrido a modo de xogo que, tendo unha base de xogo infantil, refaíse baixo uns presupostos políticos e adultos. Como se aprecia na numeración da parte superior esquerda, este sería o segundo “xogo” realizado con estas características, sendo o primeiro publicado o 15 de maio.

proclamar a chegada dun goberno verdadeiramente democrático.



Fig. 155 Veiga amosa o firme compromiso de *Fuco* e *Manoliño* ao poñelos á fronte dunha manifestación “ilegal” na que reclaman “libertade” e a amnistía para todos os presos políticos. Sinálase ademais a carencia de valores da maioría da xente que, ignoran primeiro dita manifestación mais reaccionan con ira cando se insulta ao seu equipo de fútbol.

Non só se abordaría nas tiras de *Fuco* unha temática política concerninte só ao que pasaba na Galiza ou no interior do Estado Español, senón que dentro da *crítica política* adoptaría tamén unha *perspectiva internacional*. Así, por exemplo a posición do Estado Español fronte ao resto de países de Europa terá tamén cabida dentro das críticas ao sistema político estatal.

No xornal do 15 de maio publícase unha tira de cadriño único que correspondería á primeira parte das dúas tiras de temática *Made in Spain*.

Nesta ocasión, o cadriño único na que se dispón sinalaría un percorrido -ao igual que se mencionou na outra tira, a modo de xogo infantil, mais cun pensamento político dun adulto- do “Proceso democratizador *Made in Spain*” onde primeiro se ofrece botar unha ollada a Europa -por medio dunha lente e un mapa-, para logo voltar á realidade mediante unha “ducha fría”, e finalmente observar unhas pesetas mediante unha lupa “por si quedaban dudas”. Por medio deste “xogo” Veiga pretende transmitir cal é a estrambótica situación do proceso de transición que se está a desenvolver no Estado Español, e ofrece para iso que o lector olle cara a

Europa⁵³⁹.

Seguindo a orde de cousas no nivel da *perspectiva internacional*, nas tiras de *Fuco* tense tocado temas como o do conflito Palestino-Israelí, temática apenas tocada polo resto de autores galegos nas súas tiras, e que tería na tira do 5 de xuño o que sería o seu único expoñente. Nela emprégase de novo a suposta inocencia dun xogo infantil para realizar unha dura crítica política. Na tira, *Fuco*, *Manoliño*, e mais outro neno⁵⁴⁰ deciden buscar un novo xogo que substitúa ao xa manido indios e vaqueiros ou policías e ladróns. Está cuestión presentase nos dous primeiros dos cinco cadriños que forman a tira e onde os tres personaxes aparecen xuntos. Os tres derradeiros cadriños preséntanos o rol que cada un dos personaxes asumen no novo xogo.



Fig. 156 A intensidade con que *Fuco* reclama a necesidade dunha democracia real transmite a anguria real que o autor e a sociedade está a padecer e que xa non pode agardar máis pola rexeneración democrática despois de décadas de ditadura.

No primeiro deles, o rapaz aparece cun parche no ollo e unha pistola, o que non define exactamente que papel está a desempeñar. Será no seguinte cadriño cando se clarifique xa todo: *Manoliño* aparece cunha *kufiyya*, mais coñecido como *pano*

539 Realmente o que conseguiría sería, mediante o proceso de ofrecer ollar ao mapa europeo, facer pensar ao lector sobre as diferenzas entre proceso democrático español e o que se desenvolveu noutros países de Europa, o que subliñaría as carencias democráticas do primeiro.

540 Este neno saíra en varias tiras, mais non se sabería o nome nin tería un valor relevante como personaxe.

palestino, e cunha metralleta de xoguete na que na súa culata podemos ler as siglas O.L.P, a *Organización para a Liberación de Palestina*⁵⁴¹, polo que entendemos que o xogo derivou a un enfrentamento Palestino-Israelí.

O toque máis humorístico, e máis crítico á vez, corresponde a *Fuco*, que no papel que ten que desenvolver no xogo tocaríalle ser a O.N.U, polo que permanece sentado, sen facer nada máis que observar como xogan *Manoliño* e mais o rapaz, no que sería todo un alegato contra a pasividade da O.N.U e dos organismos internacionais ante dito conflito.



Fig. 157 Non só se ocuparía V. Veiga de realizar unha análise dos conflitos políticos existentes no Estado Español ou en Europa, senón que denunciaría o problema da ocupación israelí de palestina, así como da crecente violencia que dese feito se está a desenvolver nos devanditos territorios, ante a permisividade das organizacións internacionais encargadas de mediar nestes casos.

- *Crítica económica*

A outra das temáticas que máis preocuparían ao autor e que máis se viu reflectido nas súas tiras corresponderíase co tema económico. Dentro da perspectiva que se aborda podemos observar que se trata fundamentalmente dunha economía *doméstica*, e que afectaría ás familias de pouco poder adquisitivo como

⁵⁴¹Organización político-militar xurdida en 1964 que defendía a loita armada como método de acabar co estado de Israel.

poderían ser as familias de *Fuco* e *Manoliño*. En varias das tiras *Fuco* amosa a súa preocupación sobre todo pola subida dos prezos dos produtos básicos como o leite ou o pan. Este tema sería desta maneira o primeiro que tocaría na tira do 22 de abril na que *Fuco* “instrúelle” ao seu amigo *Manoliño* que “Os precios sonche o mesmo cos globos. Hai que atalos ben para que non suban”.

Na tira do 26 de xullo, mentres os dous protagonistas xogan aos vaqueiros, *Manoliño* espétalle a *Fuco*: “¡PAN!⁵⁴²/ ¡¡Alto!!... é un atraco!”, ao que *Fuco* interpreta a combinación de “pan” e “atraco” como a verdadeira realidade na que se converteu a compra diaria deste produto.



Fig. 158 Por medio dunha “interpretación” simulando un coñecido programa de televisión, *Fuco* e *Manoliño* realizan unha irónica crítica sobre a dura situación económica na que están a vivir co incremento do custe da vida e dos impostos e a redución salarial aos traballadores.

Nas tiras achacárase ademais estas subas de prezos á incompetencia dos gobernantes para evitalo. Na tira do 15 de xullo, *Fuco* sinalaría como a súa vaca, que muxe ante unha pregunta sobre a suba dos prezos, valería para ocupar o cargo de ministro. Da mesma maneira, o propio *Fuco* imaxina, na tira do 13 de xullo, que as solucións do goberno ás subas de prezos pasarían por confiárllo ás estampas e figuras de virxes e santos.

542 Tentando reproducir onomatopeicamente un disparo.

- *Defensa ecolóxica e cultural.*

Esta temática sería apenas reivindicada por V. Veiga, sobre todo se temos en conta que outros autores de tiras deseñadas galegas desta época tiveron en conta estas reivindicacións en moitas das súas tiras, dándolle así especial relevancia. Porén, unha das críticas máis habitual nos autores da época concerne á implantación de empresas contaminantes na Galiza, e que tivo así mesmo unha forte oposición da poboación galega, si que se verá recollido nas tiras deste autor.

Así, no xornal do 3 de xuño preséntasenos unha nova aventura de *Fuco* e o seu compañeiro inseparábel *Manoliño*, decidíndose, desta volta, a seguir a un can que avanza uliscando o chan. Segundo *Fuco* comenta, os cans, ao contrario que os homes, o olfato “é o sentido que mellor os guía”.



Fig. 159 As críticas ás plantas de celulosas que se estaban a implantar no territorio galego foron unha constante nos autores galegos de BD nos xornais galegos, sendo así un claro reflexo dun sentimento popular. Na súa breve incursión na denuncia ecolóxica, Veiga optou tamén por atacar a esta industria contaminante que estaba a ameazar o ecosistema galego.

O aspecto cómico e crítico chega de vez no derradeiro cadriño da tira, cando o can, que chega á fin do seu camiño atopa co seu “mellor sentido” unha fábrica de celulosa, decidindo mexar nela nun acto de desprezo sobre a mesma. Este desprezo cara á fábrica clarifícao o propio *Fuco* dirixíndose directamente ao lector con ironía ao mencionar: “Alegórico o canciño ¿Eh?”.

En canto á defensa cultural podemos atopar algunha tira onde, sen ser especialmente crítico, si que se definen certos aspectos sobre o proceso “anormal” que sofren os escolares que, a pesar de ter como lingua materna o galego, teñen que aprender noutra lingua na escola, o que crearía numerosas anécdotas⁵⁴³, feito este que vén recollido dende o humor gráfico do primeiro terzo do século XX da man de artistas como Castelao, e tamén polos incipientes autores de BD que estaban a agromar na nosa terra.

No 18 de xuño -Fig. 160- veremos como a acción transcorre por primeira e única vez nunha escola. Nela o profesor sinalalle a *Manoliño*⁵⁴⁴ que tente pronunciar a palabra castelán “suelo”, ensinándolle para iso a pronunciala sílaba a sílaba.

Cando chega ao final e este debe pronunciar a palabra enteira, a *Manoliño* sáelle de maneira espontánea a mesma palabra en galego: “Chan”. Amosa así cal sería realmente a súa lingua natural, o galego, fronte a outra lingua, o castelán, que representaría unha lingua foránea, mais que estaba a dominar o espazo -e non só- escolar, alterando desta maneira a natural aprendizaxe dos nenos galegos na súa lingua propia.



Fig. 160 As contradicións que se producían entre o alumnado galego e a ensinanza en castelán -ou, como é no caso da propia asignatura de lingua castelá- foi xa retratada polos autores de humor gráfico galegos, coa fin de denunciar dita situación, mais aproveitando tamén as “ridículas” situacións que a cotío sucedían realmente nas escolas.

543 Non por iso teñen que ser especialmente anécdotas graciosas.

544 Tamén se ven dous rapaces máis, semellando un deles ser *Fuco*, aínda que aparentemente este é maior en idade e debería estar noutra aula. Se ben outra das intencións do autor podería ser sinalar o agrupamento de alumnos que se produciría no rural por falta de aulas e/ou profesorado.

4.2.7 A BDG en *La Región* de Ourense. O suplemento infantil *Axóuxere*.

4.2.7.1 Suplementos infantís. Orixe e denominación.

A orixe dos suplementos infantís estaría xa orixe mesma da propia BD: en 1895 o xornal *New york World* optara por incluír no seu suplemento dominical un cadriño de Richard F. Outcault onde se narraba a vida no barrio de Hogan's Alley por medio da figura dun neno cunha camisa de cor amarela. Isto sería do pouco que lle permitiría a rotativa de catro cores que posuían. Na carreira que o xornal rival, *The new york journal* tiña con este, non só lle sería arrebatada esta figura central do suplemento dominical, senón que, consciente da importancia destes suplementos “le levou a lanzar el suplemento semanal de ocho páginas en color”⁵⁴⁵, o que suporía un maior tamaño e o “doble de páginas a color que las del *World*”⁵⁴⁶. Este feito levaría a unha cadea de mímese polo resto de rotativas:

Copiando la iniciativa de Pulitzer y Hearst, en los primeros años de 1900 se estaba generalizando en Estados Unidos la práctica de los suplementos dominicales de más de cincuenta páginas. Divididos en varias secciones, entre las que había un *comics suplement*, de por lo menos cuatro páginas en color. En los años treinta esta extnsión se elevo hasta ocho o doce páginas. (Gubern, R. 1974: 35-37).

Pouco a pouco estes suplementos, que incluírían tanto BD con características infantís e xuvenís, como algúns se callar máis “adultos”, irían expandíndo dito formato arredor do mundo, especializándose como os denominados suplementos infantís, onde ao carón de BD podían aparecer outros elementos dirixidos especialmente para os máis pequenos.

545 Gubern, R. 1974: 23.

546 Idem.

Os suplementos infantís, así como as revistas infantís⁵⁴⁷ atoparíamolas pois baixo a definición de “prensa infantil e xuvenil” e, sobre a mesma cómpre sinalar as achegas que fai Xosé Antón Neira Cruz⁵⁴⁸:

[...] outros autores, como é o caso do doutor Doneciano Bartolomé Crespo, profesor da Universidade Complutense de Madrid e autor dunha tese que, en 1981, precisamente procurou a revisión do concepto de prensa infantil e xuvenil. Hai que entender que a dita revisión volve a ter como parámetros referenciais os establecidos pola institución educativa e polo obxectivo didáctico que, segundo parece, debe presidir o contido de todo texto impreso para os lectores máis novos, de aí que o doutor Bartolomé Crespo identifique na súa tese a prensa infantil con “prensa de intencionalidad pedagógica” ou “prensa pedagógica-juvenil”

entendiendo ésta como instrumento de comunicación colectiva, pensado y realizado para los jóvenes comprendidos entre los 10 y los 16 años. En sus mensajes contempla la situación propia de esta audiencia específica que viene definida por su condición de estudiantes de Educación General Básica y de personas en continuo proceso de evolución y cambio integral

Precisamente é en orde a esta definición que o doutor Neira Cruz analizaría o suplemento *Axóuxere*⁵⁴⁹ na súa Tese de Doutoramento *Prensa infantil e escolar en Galicia*⁵⁵⁰ e do que recolleremos varios dos elementos globais sinalados por el en dita tese. Se ben, como resultará evidente, centrarémonos aquí esencialmente nos aspectos referentes á BD, enunciando só puntualmente para establecer un eixo de relación, os elementos puramente literarios e/ou textuais.

Un outro achegamento á definición daríaa João Pedro Ferro, na súa *Historia da banda desenhada infantil portuguesa: das origens até o ABCzinho*, sinalándoos como as seccións dedicadas a rapaces e publicadas periodicamente por un xornal ou unha revista sen carácter infantil⁵⁵¹.

547 Neste apartado imos centrarnos unicamente no suplemento vinculado a un xornal, deixando as revistas infantís, as cales se presentarían á marxe de calquera estrutura formal dun xornal -aínda que indirectamente apareza ligada a algún deles-, para o apartado 4.3. revistas.

548 Vid. Neira Cruz, Xosé A. 2001: 19.

549 Xunto coa revista infantil *Vagalume*, o noso obxecto de análise no punto seguinte.

550 Vid. Bibliografía.

551 Ferro, J.P. 1987: 150

4.2.7.2 Os suplementos infantís e xuvenís na península ibérica.

No Estado Español teríamos xa, nos anos vinte, a entrada dos grupos xornalísticos na edición de *tebeos*, aínda que a maioría deles faríao como revistas separadas dos propios xornais. De entre os suplementos existentes xa nos anos trinta, Antonio Martín sinalaría que “hay que destacar por su interés *Gente Menuda*, que en 1932 volvió a publicarse como suplemento de la revista *Blanco y Negro* [...] y en 1935 el *Diario de Madrid* lanzó su suplemento infantil *El rincón de los niños*”⁵⁵². Aínda en plena guerra civil, os distintos bandos sacarían as súas respectivas publicacións. Mentres falanxistas e carlistas editaban as súas propias revistas infantís, no aínda lado republicano -1937-, o xornal *La Vanguardia* comezara a publicar *La Vanguardia de los niños*. A fin da guerra coa conseguinte vitoria franquista, acabaría con estes suplementos, reducíndose practicamente a BD de carácter infantil e xuvenil ás revistas afíns ao réxime e aos cada vez máis famosos caderniños de aventuras, de temática tamén afín aos intereses da ditadura.

Así, dende o comezo do franquismo habería que agardar até os anos sesenta para atopar unha apertura e para que a BD non afín ao réxime e sobre todo, nunha lingua estatal distinta do castelán visen a luz. Sería en Euskadi onde atopamos un primeiro suplemento infantil publicado nunha lingua non oficial dentro do territorio. Aínda que, tal e como sinala Neira Cruz⁵⁵³, as raíces dos suplementos infantís en Euskadi estaría xa no *Umeen Deia* en 1959, sendo o suplemento *Pan-Pin* a primeira iniciativa importante en euscará. Así se explica na *Aproximación a la historia del cómic en Euskadi (1936-2004)*, dentro da *Enciclopedia Emblemática Etor-Ostoa (Artes Aplicadas II)*:

La primera iniciativa de publicar historietas en euskara en tiempos del franquismo se fraguó en torno a la revista *Zeruko Argia* que publicaban en San Sebastián los frailes capuchinos. Curiosamente en los años veinte los editores de *Zeruko Argia* –que entonces se publicaba en Pamplona– se

552 En Altarriba, A. (Coord.) 2011: 88.

553 2001: 90

mostraron interesados por la narrativa gráfica y aunque su proyecto de publicar una revista infantil fracasó, llegaron a insertar algunas historietas en euskara en su semanario entre 1928 y 1934. *Pan-Pin*, la nueva revista mensual nace en 1960 como suplemento infantil de *Zeruko Argia*. Su principal promotor fue al parecer el sacerdote y escritor vasco-francés Joseph Camino (Arneguy, 1927) quien era secretario de Euskualzaleen Biltzarra y capellán de L'Enfance du Pays Basque. (Unsain J.M r Borra, C.C. 2005: 111)

Posteriormente iniciativas como *Kili-Kili* -1966- ou, xa no ano 1980 *Ipurbeltz*, darían continuidade ás revistas infantís en eusquera entre o tardofranquismo e os comezos da transición.

En Cataluña, xa dende os anos 60, a demanda de BD por parte do público infantil sería atendida directamente por medio das revistas infantís -sen necesidade de estar incluída en ningún xornal- cun espectacular ritmo de vendas, co que as necesidades deste público de teren acceso á BD -e aos contidos de lecer e pedagóxicos que transmitían ditas revistas- na súa propia lingua, o catalá, estarían cubertas. Este feito non sería de estrañar ao xa contar a cultura catalana con salientábeis experiencias previas como a revista *En Patufet*, publicada entre o final de 1903 e 1937 cando, a guerra, obrigou a rematar o proxecto. Será, pois, en 1961, abeirado pola moderación da censura franquista cando xurda *Cavall Fort*, ou, xa en 1963, *Tretzevents*. Serían dúas revistas, onde, a pesar do carácter confesional das mesmas, grandes artistas e ilustradores -sobre todo en *Cavall Fort*- deixaron a súa impronta cultural e elevaron a repercusión social das mesmas. A propia *En Patufet* tentaría sumarse a estes novos tempos cunha segunda volta en 1968, aínda que sen o éxito agardado.

En Portugal, os suplementos infantís estarían redixidos na lingua propia do país -como non podía ser doutra maneira nun país con estado propio- aínda que os autores portugueses terían que esforzarse por facerse un sitio fronte a abafante entrada dos ilustradores americanos e europeos. Noutra orde de cousas estaría a

orientación dos contidos de ditos suplementos, posto que, ao igual que pasaría na España franquista, o Estado Novo portugués empregaría a BD como instrumento de propaganda dende “jornais em que a doutrinação política estava subjacente, porque adeptos do regime, ou porque subordinados a ele”⁵⁵⁴. Así teríamos dende os anos 40 suplementos infantís como *Acção infantil*, inserido “no ventre do semanario dereitista *Acção*”⁵⁵⁵, un semanario cuxo estudo ideolóxico “revela-nos, no sector para adultos, uma atitude política vincadamente de extrema direita, enquanto no suplemento infantil esvoaçam as borboletas duma Primavera chocha...”⁵⁵⁶. Un outro caso importante sería o de *Pim-Pam-Pum*, suplemento infantil do diario *O Século*, que entre 1925 e 1977 publicou máis de 2.500 números, un referente para o resto das revistas e que durante o Estado Novo infundiría os valores salazaristas aos máis mozos. Porén, a fin da “Idade de Ouro” da BD portuguesa (1940-1960) levaría tras súa unha crise que no caso dos suplementos infantís se agudizaría, ao igual que no resto da península, coa crecente introdución dos medios tecnolóxicos: cine, radio e televisión, e que lastraría enormemente a lectura de revistas e xornais dirixidos sobre todo a un público infantil e xuvenil que adoptan os novos medios comunicativos como canle de lecer.

4.2.7.3 O suplemento infantil *Axóuxere*.

4.2.7.3.1 Orixe e obxectivos.

Dentro do ronsel de primeiras aparicións que no eido da BDG estaba a ter a década dos setenta, teríamos que sinalar, pois, unha outra estrutura cultural que tería a súa orixe no xornal ourensán *La Región*. Estaríamos a falar de *Axóuxere*⁵⁵⁷, un suplemento infantil, que tería en 1974 a súa data de aparición, concretamente na edición dos sábados de dito xornal.

554 Días de Deus, A. 1997: 202.

555 Idem.

556 Días de Deus, A. 1997: 203.

557 Aínda que, como imos ver deseguido, comezaría tendo un outro nome que tería unha posterior polémica.

Axóuxere sería, polo tanto, o primeiro dos suplementos infantís en galego, aínda que na península, como acabamos de ver, xa levarían tempo saíndo á luz este tipo de publicacións, con diversos intereses e motivacións asociados. Atoparíamos pois, unha importante lagoa neste eido en Galiza, lagoa que non se estaba a producir no resto das linguas peninsulares. Este feito sería o que levase a Paco Martín a encher este baleiro coa publicación dun suplemento para nenos en galego.

Así, o xérmolo do suplemento *Axóuxere* atopámolo na figura do mestre e escritor Paco Martín (Lugo, 1940). Como sinala o propio Paco Martín⁵⁵⁸ sería a súa teima como mestre o que o levaría a idear un suplemento para “demostrarlle aos rapaces, aos pais dos rapaces que se pode facer iso -en referencia á BD estranxeira- en galego coa mesma dignidade que en calquera outro idioma”⁵⁵⁹ polo medio de “instruír divertindo”⁵⁶⁰. Cubriríase desta maneira unha parte das necesidades de transmitir e dignificar a cultura e a lingua galega, neste caso a un sector tan importante como os rapaces, as futuras xeracións encargadas de velar pola lingua e cultura propias despois de décadas de escuridade.

Para levar a termo o proxecto, Paco Martín tiña na mente xa previamente que serían os encargados de elaborar a parte gráfica do suplemento: Xan Balboa e Ulises Sarry, íntimos amigos do escritor que ademais eran grandes debuxantes -Xan Balboa ilustraría incluso varios dos libros de Paco Martín.

Unha vez obtida a aprobación dos dous debuxantes ao proxecto só restaría levar a proposta aos distintos xornais á espera de que unha vez aceptada o suplemento fose unha realidade. O primeiro intento de publicación orientárase cara o xornal da cidade onde residían, *El Progreso* de Lugo. Aínda que a resposta do director por aquel entón, Pedro de Llano⁵⁶¹ fora afirmativa, o proxecto non chegaba a concretizarse, polo que se optou por buscar outras alternativas de publicación. A

558 Recollido tanto en EP o 6 de novembro do 2014 como en Neira Cruz, X.A (2001: s/p).

559 E.P 6 novembro, 2014.

560 Idem.

561 Dirixiría o xornal entre 1972 e 1980.

alternativa viría da man de Xesús Alonso Montero, que daquela estaba a vivir en Lugo:

Un día falando disto con Alonso Montero, dixo de falar con Outeiriño⁵⁶². El -Outeiriño- chamounos e dixo que fomos falar con el. Fomos a Ourense e falamos con el, pareceulle todo moi ben e dixo que nos quería pagar, o que nos sorprendeu. (Paco Martín, EP., 6 novembro 2014)

Despois daquela charla o comezo do traballo e da posterior publicación do suplemento sería inmediato, o que animaría enormemente aos autores do proxecto a sacalo cara a adiante con firmeza e compromiso, posto que dado que eles xa estaban a traballar, terían que sacar do lecer o tempo para a elaboración do suplemento.

4.2.7.3.2 A problemática na denominación do suplemento.

Os exultantes inicios desta aventura editorial terían, non obstante, unha problemática que afectaría á denominación do propio suplemento. O nome co cal iniciarían a publicación *O Vagalume*, nome que só duraría tres números posto que, como sinala Paco Martín:

Comezou chamándose *O Vagalume*. Cando estaba a punto de saír o primeiro número viñeron uns rapaces a falar comigo posto que querían editar unha revista e traían unha maqueta de *A Tixola* [...] Coméntáronme de participar e comenteilles o proxecto que estabamos a facer con *La Región* [...] Pouco despois en *La Region* apareceu unha carta decindo que o nome estaba rexistrado. Acababa de ser rexistrado. (EP⁵⁶³, 6 novembro 2014)

Ante estes feitos ⁵⁶⁴e, aínda que ao ser só un suplemento de xornal poderían

562 Alejandro Outeiriño era daquela o director de *La Región*. Até uns anos antes -1968- teríao sido o seu irmán Ricardo Outeiriño, antigo militante do Partido Galeguista e copropietario xunto con el do xornal.

563 Tamén aparece recollido no traballo de Neira Cruz (2001: s/p)

564 Segundo a versión de Paco Martín todo indicaría que o nome de *Vagalume* sería collido de maneira pouco honesta por parte deses rapaces -non sabemos de quen se trataba- e que

manter o nome⁵⁶⁵, optaron por mudalo para non crear duplicidades e confundir aos lectores. Porén, non sería xa un bo comezo nunha publicación ter que mudar o nome, como ben explica Neira Cruz:

Á parte de quedaren ó descuberto dinámicas de improvisación que evidencian falta de previsión e mesmo certo descoñecemento no tocante ós pasos necesarios para legalizar unha publicación periódica, o súpeto cambio de nome botará por terra o esforzo realizado para presentar perante os ollos do lector un personaxe de ficción humanizado e dialogante, a mascota da publicación [...] A perda da mascota -que non foi substituída por ningún outro personaxe- foi a consecuencia máis salientable deste cambio, que supuxo, ademais, unha mudanza na formulación da comunicación co lector, agora interpelado por unha voz non identificada nin recoñecible (Neira Cruz, X.A 2001: 254-255)

Da mesma maneira, este feito explicárase ao lector -como tamén sinala acertadamente Neira Cruz, non estaría dirixido a un lector mozo, senón que, como imos ver sería mais ben unha explicación para un público adulto, é dicir, os pais dos nenos- no cuarto número do suplemento⁵⁶⁶ querendo explicitar incluso en exceso todas as motivacións do troco no nome e en diversos aspectos da publicación que este troco conlevou:

Amigos nosos: hoxe pareciaredes unha manchea de cambeos nas nosas páxinas da semá.

O do formato novo anunciámolo hai oito días, das outras cousas falaremos agora.

Pro primeiro teño que pedir perdón polos erros da pasada semá. Son cousas que, as veces, pasan nos xornás.

Podedes ver que agora o noso semanario pasa a chamarse AXÓUXERE. Espricareivos por que:

supostamente logo sacarían a revista con dito nome. Porén, Paco Martín -conciliador- nunca aludiu explicitamente á unha mala intención por parte deles. A falta dunha outra versión optaremos por non valorar ditos feitos.

565 Segundo o que o director de *La Región* lle comentara a Paco Martín, Ulises Sarry e Xan Ballboa (Paco Martín, EP, 6 novembro de 2014).

566 Do 3 de agosto de 1974.

O parecer o nome de “Vagalume” estaba legalmente rexistrado pra unha revista dirixida ós nenos que aínda non existe.

Nós sabiamos do proieto desa revista pro con outro nome, e deu a casualidade de que os responsabres de ela dixéronnos de poñerlle “Vagalume”.

Pensamos que non é o título o máis importante e, como eles pensan labourar, segundo din, polo ben dos nenos galegos, outamos nós pola postura que estimamos máis garrida: deixarlles o noso primeiro nome sen discusión e trocalo polo de AXÓUXERE que será o definitivo (Suposto que ninguén rexistre este).

Entenderedes que tamén hai que cambear o proxecto do Carné de Investigador Cultural. Escomenzaredes a recibilo ben axiña.

Hoxe soa xa o voso AXÓUXERE e o noso desexo que a súa música seña por moito tempo compañeira nos vosos xogos e afeizós.

Unha aperta.

De toda esta polémica podemos tirar, porén, distintas conclusións. A primeira iría encamiñada ao sinalado por Neira Cruz no tocante á improvisación e falta de planificación por canto o nome non fora legalizado previamente. Este feito denotaría o que era unha realidade no campo da BD: á falta de profesionalización neste medio. Así, como estamos a ver, o nacemento dunha revista deste tipo correspondería á iniciativa persoal dun pequeno número de persoas -tres neste caso- que, sen pretensións económicas⁵⁶⁷ tentarían encher un oco baleiro que nin os medios de comunicación, nin moito menos as institucións, estaban tentar ocupar. Outra das conclusións viría do centro propio da polémica. Se ben xulgamos erróneo a apropiación -sempre segundo a versión de Paco Martín- do nome da revista, este feito sinalaría tamén o interese que dende varios grupos de persoas estaba a xurdir arredor da publicación en galego de revistas infantís e que levaría incluso a este choque legal. Finalmente observariamos que, no canto de forzar unha estraña situación de duplicidade nas distintas publicacións, no sentir dos autores

⁵⁶⁷ Aínda que logo si que recibirían unha paga polo seu traballo, a idea coa que presentaron o proxecto non prevía este feito, posto que ademais os autores xa tiñan cadanseu traballo, feito que finalmente sería o motivo da fin do suplemento.

prevalecería o “ben dos nenos galegos”, afianzando así o interese da colectividade infantil galega e mais da cultura, fronte a intereses máis persoais.

Sexa como for, o nome escollido finalmente, *Axóuxere*, non sería menos acertado que o anterior, posto que vén ser unha das palabras mais fermosas do léxico galego e que entronca co carácter infantil da publicación. Este sería un dos motivos da escolla alternativa. Outro dos motivos viría dado por un carácter máis pragmático e tería a ver coa inmediata saída que suporía -ao comezar pola letra “A”- na *Gran Enciclopedia Gallega* que estaba a elaborarse baixo a dirección de Ramón Otero Pedrayo, cumpríndose finalmente este obxectivo no ano 1975⁵⁶⁸.

4.2.7.3.3 Formato e seccións.

A revista *Axóuxere*, aparecería como as páxinas centrais do xornal *La Región*, feito este que se debería á facilidade para poder sacala do propio xornal para logo, seguindo as liñas de puntos -en cruz ao longo das dúas páxinas- co lema “Dobrar por eiquí” conformar un caderniño de catro follas.

Porén, como xa se sinalou, os tres primeiros números terían o nome de *O Vagalume*, e ademais deste distinto encabezamento -mascota incluída- a maquetación sería tamén distinta ao presentar un formato horizontal para ser despregado en vertical posteriormente.

Dentro das distintas partes⁵⁶⁹ que conformarían teríamos unhas seccións fixas que serían as seguintes:

- *Cartafol*. De carácter textual, será a canle de comunicación entre os editores

⁵⁶⁸Nela sinalaríana como “la primera publicación con continuidad de este tipo, ya que *As Roladas (Follas dos rapaciños galegos)*, que dirigió R. Cabanillas, no pasó del primer número (mayo, 1922). En Otero Pedrayo, R. 1975: 27.

⁵⁶⁹Para un estudo máis polo miúdo das diversas seccións ver Neira Cruz, X.A (2001: 256-290).

do semanario e os lectores⁵⁷⁰ -tanto os nenos como os pais destes. Todas as propostas, mudanzas, aclaracións ou respostas aos lectores virían por esta canle xa dende o primeiro número. Da mesma maneira foi a canle tanto de presentación no número inicial como de despedida no derradeiro.

- *Lamote*. Tira humorística de Paco Martín e Xan Balboa, que será analizada máis adiante.
- *Fraga Viva*. Sección didáctica sobre a natureza galega con texto apoiado nos debuxos de Xan Balboa.
- *Xentes e cousas*. Sección didáctica, orientada desta volta cara ás personalidades galegas máis influíntes de todos os tempos así como elementos culturais e históricos representativos do país.
- *Torques de Breogán*. Recollendo a estética da BD, esta sección de Ulises Sarry, convidaba a adiviñar onde se atopaba o torques mediante a aplicación dos coñecementos xeográficos e históricos de Galiza e así poder conseguir diversos premios. Duraría apenas os catro primeiros números.
- *Cantarola dos nenos*. A colaboración espontánea do poeta Xosé Neira Vilas, coa publicación por entregas deste poemario infantil inédito sería unha agradábel sorpresa inclusive para os propios editores que viron como o seu semanario collía unha entidade e peso cultural moi forte.
- *Verbas encrucilladas*. Dentro proxecto deseñado por Paco Martín estaría tamén os encrucillados en galego que naquela altura non existían, continuando así co reto de suplir parte das carencias que a lingua galega estaba a sufrir neses anos.

570 Funcionaría a modo de editorial.

- *Xeroglífico*. De curta vida -números 5 ao 9.
- *Vocabulario*. Contido didáctico de carácter textual onde se recollen distintos vocábulos galegos que se consideran relevantes na aprendizaxe. Tamén tería unha función de axuda na resolución do *encrucillado*.
- *Escola da lingua galega*. Sección do profesor Xesús Alonso Montero -publicada do número 12 ao 21- de carácter didáctico, onde se ensinaba as bases teóricas do emprego da lingua galega.
- *As miñas argalladas*. Sección de curta vida -números 16 ao 24- onde se ensinaba como realizar diversos experimentos e manualidades.
- *Comandante Iago*. BD de Ficción Científica de Ulises Sarry situada na contracapa do semanario e que analizaremos posteriormente.
- *Homenaxe a Castelao*. Número especial⁵⁷¹ de homenaxe a Castelao no seu 25 cabodano. Inclúe dende debuxos de Castelao e unha poesía en homenaxe de Ramón Cabanillas -escrita en 1950- até unha BD -que será analizada máis adiante- sobre a vida do autor rianxeiro.

4.2.7.3.3.1 *Lamote* de Paco Martín e Xan Balboa.

Cunha localización preferencial na propia capa do semanario, e cunha presenza dende o primeiro até o derradeiro número, a tira deseñada de *Lamote* preséntase como unha peza fundamental de *Axóuxere*. A tira xorde da confluencia de dous dos seus editores: Paco Martín e Xan Balboa. O primeiro sería o encargado de “darlle o

⁵⁷¹ Con data do 11 de xaneiro de 1975.

tema”⁵⁷² ao seu amigo e debuxante Xan Balboa⁵⁷³ quen se encargaría de darlle forma gráfica. O suxectivo nome de *Lamote*, -o cal logo lle serviría a Paco Martín para nomear o seu máis logrado libro- tería unha sinxela orixe:

Queríamos facer Balboa e mais eu unha especie de troglodita. Buscamos, eu traballaba en Bretoña, e na Terra Cha chámalle lamotes aos lagarteiros⁵⁷⁴, enton dixen, imos aproveitar este nome que é moi bonito.
(EP, 6 de novembro de 2014)

Porén, pese a compartir o nome, Paco Martín sinalaría que este personaxe non sería un precedente do *Lamote* do seu libro: “Cando fixen o libro quería ese nome, non ten que ver co personaxe nada, só na elementaridade dos mesmos. Parecíame moi explícito.”(Idem)

O personaxe creado por Martín e Balboa non sería outro que o xa mencionado “troglodita”, un personaxe casualmente de carácter bastante contemplativo posto que en gran parte das tiras aparecerá observando as cousas e feitos que o rodean, participando en moitas das ocasións pouco ou nada nas mesmas, creándose o efecto humorístico que posúen as tiras ben por un pequeno comentario, un pequeno acto ou estando este efecto inserido na propia imaxe que o troglodita observa.

Lamote sería o personaxe principal e o único humano que aparecerá nas tiras, aínda que si poden observar elementos que denotan a existencia doutros humanos. A súa única presenza afectará sobre todo á liña textual, posto que non establece conversación ningunha -podería facelo cos animais que aparecen, feito que non é moi estraño no medio da BD- e só atoparemos en contadas ocasións o establecemento dun diálogo co lector, que se converterá así no seu único confidente.

O debuxo que as tiras presentan teñen un carácter icónico como corresponde aos

572 Segundo as súas propias palabras. E.P 6 novembro de 2014.

573 Xoán Manuel Balboa Vázquez (Lugo 1938-2009) foi restaurador do Museo Provincial de Lugo e ademais, debuxante, pintor, ilustrador, etc... Entre as súas ilustracións destacan as realizadas para o xa recoñecidísimo libro *Das cousas de Ramón Lamote* (1985), obra do propio Paco Martín.

574 Ave de rapina que se alimentaría, entre outros de lagartos, de aí o nome.

debuxos dirixidos a un público infantil. Da mesma maneira, as localizacións e elementos a representar non presentan unha gran complexidade -se ben temos exemplos como os cadros pictóricos que aparecen na Fig. 161, cuxa estrutura sería menos sinxela- a fin de simplificar a visualización das tiras. Podemos contrastar este feito pictórico cos demais debuxos que o propio Xan Balboa realizaba no suplemento, onde tanto personaxes galegos como os elementos da natureza aparecen dotados dun gran realismo e complexidade.

Un outro elemento que chama a atención serán as cores que presenta a tira, sobre todo o vermello -por veces marrón- co que se representa os fondos e elementos da natureza e que produciría un forte contraste nos primeiros números nos que o título da tira presentábase nun forte azul. Estas cores serán tamén as empregadas nas pranchas de *Comandante Iago*, ao seren as que o xornal dispuña para a elaboración das mesmas, polo que cómpre subliñar que se ben as cores eran escollidas -entre as posibilidades de elección que tiñan- polos autores, así como a súa distribución, a impresion das mesmas sería feita pola propia rotativa.

O tipo de humorismo que aparecerá en gran parte das tiras virá do paradoxo que xurde ao poñer os modos de vida da época dun “home das cavernas” en contacto e contraposición con aspectos e formas de vida de épocas posteriores e incluso actuais. Esta evidente fricción temporal e sociocultural será o que provocará unha paisaxe de filiación surrealista que nos levará en ocasións ao absurdo, tal e como recolle Neira Cruz:

Cando é a tenrura a que ocupa lugar na viñeta semanal do ilustrador lugués, volven aparecer trazos de surrealismo ou *non-sense* -o humorismo do absurdo- que certamente un pequeno lector pode captar -eis as mensaxes das *nursery rhymes* ou das imaxes de *Lewis Carroll* ou de *Gianni Rodari* pero sempre desde un prisma de realidade diferente -a outra altura desde a que se ve o mundo, da que falou na súa obra María Elena Walsh e facendo referencia a feitos transcendentais na e para a infancia. (2001: 263)

Teriamos polo tanto unha clara filiación das tiras de Martín e Balboa coas tiras publicadas na mítica revista TBO por Bernet Toledano -ilustración- e Carles Bech

-guión- *Altamiro de la cueva*, personaxe xurdido a mediados dos anos sesenta -1965- e onde o protagonista -*Altamiro*- trascende o seu propio ser prehistórico para conducirnos de maneira didáctica en gran arte das ocasións, polos carreiros da sociedade e da política actual contraponendo de forma humorística as distintas etapas da humanidade representadas. Similar tamén, mais cun carácter máis banal e menos didáctico que este atoparíamos *Hug, el troglodita*⁵⁷⁵, do autor Jorge Gosset Rubio publicado na revista da editorial *Bruguera, Tío Vivo*. Aínda que a nivel estético, o personaxe de *Hug* sería máis similar ao de *Lamote*, polas barbas máis poboadas así como o pelo⁵⁷⁶, a nivel narrativo emparentaríase máis coa ironía e o carácter didáctico do primeiro.



Fig. 161 O absurdo que se crea ao xustapoñer diversos estratos artísticos e temporais, neste caso en tres eixos -o do personaxe, o dos cadros e o do receptor- será o encargado de dotar de humorismo á tira.

Na tira do 3 de agosto -*Axóuxere* nº 4- temos por exemplo como a situación surreal e paradoxal prodúcese cando *Lamote* decide entrar nunha cova cun cartel fóra que sinala “Galería de arte”. Esta situación de ruptura temporal -posto que evidentemente na época prehistórica *Lamote* non existían as galerías de arte-, fainos

⁵⁷⁵ Tamén de 1965.

⁵⁷⁶ Fronte ao personaxe de *Altamiro* que presenta unha estética dun home actual practicamente.

pensar nas pinturas rupestres que haberá dentro. Aínda se producirá unha ruptura temporal maior que será a que produza o maior efecto humorístico. *Lamote* atópase dentro varias obras pictóricas de séculos posteriores a el -mais bastante anteriores a nós-, como por exemplo *As meninas* de Velázquez, pertencentes ao século XVII. Así, cando *Lamote* pronuncia: “¡Esta xente da nova fornada!” créase o humor que o referido *non-sense* de choque temporal e artístico produce. Este argumento narrativo entroncando a pintura prehistórica coa elaborada xa nas etapas históricas máis recentes, era un tema recorrente tamén en *Altamiro*, que habitualmente aparecía pintando, ben na parede ou incluso nun lenzo cun pincel e paleta. Como exemplo teríamos no *TBO* nº 606, onde, ante a pregunta “¡Hola Altamiro! Tú siempre pintando, ¿eh?”, responde paleta e pincel en man: “Y que remedio queda, amigo Roquita, así me gano la vida...”, amosando así o mesmo discurso de xustaposición sociocultural e temporal como recurso humorístico que atopamos en *Lamote*.



Fig. 162 Noutras ocasións o efecto característico da tira conseguiríase mesturando até tres aspectos temporais distintos: a moderna das “bases militares”, a prehistórica de *Lamote*, e a época das loitas dos indios fronte a “conquista do oeste” no século XIX.

Porén, se ben a nós como adultos pode resultarnos doado descifrar os códigos inseridos na tira, podería ser que para un neno os códigos, por exemplo os

artísticos, non sexa tan sinxelo, ou non chegue a producirlle o efecto humorístico desexado. A respecto deste punto tense pronunciado tamén Neira Cruz na súa análise de *Lamote*:

[...] apréciase un claro desaxuste entre os destinatarios da publicación e os receptores capacitados para descodificar as mensaxes inzadas de ironía e dobres sentidos deste particular home das cavernas debuxado por Balboa. Trátase pois, de humor gráfico feito por un adulto para adultos e inserido nunha publicación infantil (2001: 264)

Mostra disto sería, por exemplo, a ilustración que nunha prancha de cadro único realizaría no derradeiro número contraponendo a evolución das especies, representado en *Lamote* fronte ao dogma creacionista do catolicismo representado en *Adán e Eva*. O título non pode ser máis exemplificante do público ao que se orienta: “Visión do paradiso terreal asegún unha visión de Rousseau”. Evidentemente, un neno non sabe quen é Rousseau e que ten que ver todo iso co debuxo que está a visualizar, quedando todo nunha representación que ao que debería ser o lector potencial quedaralle só como unha fermosa estampa.



Fig. 163 O personaxe de *Lamote* preséntase como enxeñoso e hábil, sempre interaccionando cos animais e coa arte, na procura dos elementos que conformarán o futuro do home.

En canto a estrutura das tiras podemos observar que a tendencia nos primeiros

números era a de dividir as tiras en varios cadriños -seis ou sete incluso- para logo, co avanza dos números optar por representar a tira en dous cadros e, finalmente, nunha unha única imaxe lonxitudinal que nos achegaría máis ao humor gráfico ao eliminarse o elemento secuencial da mesma.



Fig. 164 Nas primeiras tiras -basicamente nas dos números 1 e 3- podemos observar unha maior presenza da división secuencial en cadriños que nos amosan unhas transicións onde, máis que un desenvolvemento de accións, prima o eixo descritivo. Na parte central da tira podemos observalo ao poñer fronte a fronte o obxecto e o personaxe, creando unha ralentización temporal que sinalaría o proceso de pensamento e de estudo das posibilidades que o obxecto lle transmite.

Nas poucas ocasións nas que atopamos un eixo secuencial de dous cadriños, o primeiro serviría para amosarnos a figura de *Lamote*, o cal se dirixe cara a algún lado -explicitado por un cartel- ou ben está a realizar algunha acción, ben sexa meramente observadora ou ben de traballo. No segundo cadriño será onde se produza a situación cómica mediante unha resolución baseada na xa mencionada xustaposición de eixos temporais. Este perfil de presentación-resolución da historia si que tería un principio de simplicidade que se axustaría ás necesidades dos máis novos. Porén, en ocasións este feito provoca, ao non existir un cadriño de carácter explicativo entre un e outro, que os mozos lectores poidan non comprender perfectamente cal é o sentido final da tira.

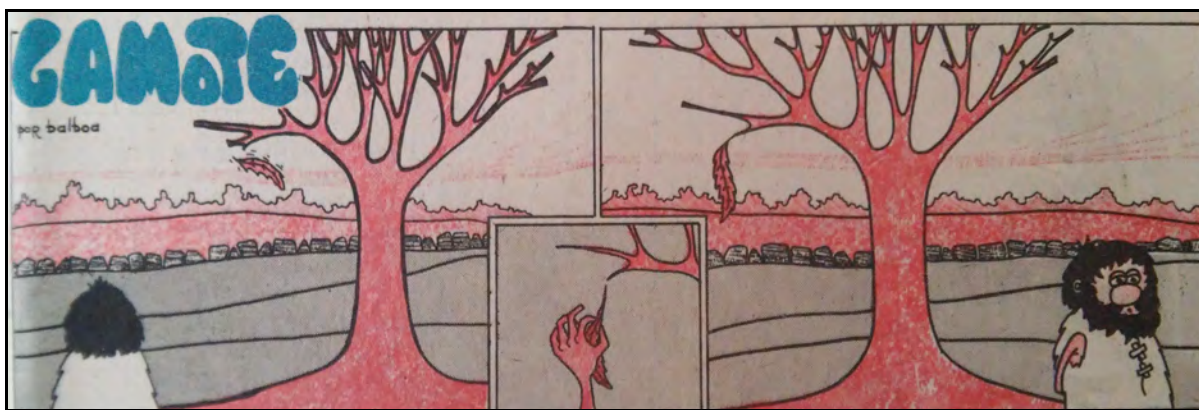


Fig. 165 Na tira podemos apreciar unha construción de tres cadriños no que, o pequeno cadriño central marcando un plano detalle, tería a función de facilitar ao lector cal sería -en parte- o sentido dos cadriños principais, que delimitan a presentación e conclusión da tira. Podemos apreciar tamén como caso paradigmático das tiras de *Lamote*, a ausencia de globos de texto, ou de onomatopeas, os cales aparecen en contadas ocasións.

4.2.7.3.3.2 Comandante Iago, de Ulises L. Sarry.

Ulises L. Sarry, nacería en Lugo, mais, ao rematar os estudos no instituto, a comezos dos anos sesenta, marcharía a vivir a París, onde estaría uns sete ou oito anos -incluído unha estadía en Mauritania- para logo voltar a Galiza de novo. Neste retorno, xunto con Xan Balboa montaría un estudo de fotografía para gañarse a vida. Paralelamente, desenvolvería o seu labor de debuxante de BD como actividade de lecer⁵⁷⁷, posto que era un “enamorado do cómic”. Froito disto, na súa obra ficarán patentes as lecturas realizadas na Franza, lugar onde, xusto neses anos, eclosionarían algunhas das mellores publicacións e autores de todos os tempos: Goscinni e a súa revista *Pilote* ou o *Asterix*,. Jean Giroud e o seu *Tenente Blueberry*, ou as series *Barbarella*⁵⁷⁸ de Jean Claude Forest, *Lone Sloane*⁵⁷⁹ de Philippe Druillet ou *Valeiran et Laureline*⁵⁸⁰ de Pierre Christin e Jean-Claude

577 Afirmamos isto posto que cando decidiron publicar *Axóuxere* non contaban que recibir retribución ningunha, cousa que finalmente si pasaría para o seu propio asombro inicial.

578 Serializada en *V Magazine* dende 1962.

579 Aparecería primeiramente como álbum en 1966 para logo aparecer serializada en revistas como *Pilote* ou *Metal Hurlant*.

580 Publicada por primeira vez na mencionada revista *Pilote* en 1967.

Mézières que marcarían unha época e, sobre todo un xénero, o da ficción científica, da que Sarry collería boa nota e da que sacaría a primeira publicación de BDG⁵⁸¹ deste xénero.

Ademais de ser a primeira BDG de ficción científica, *Comandante Iago* tamén sería unha das primeiras narracións publicadas deste xénero, posto que dende a narración literaria só teríamos tímidos achegamentos ao tema baixo obras como *Campaña de Caprecórneca* (A Habana, 1898) de Luís Otero Pimentel ou o relato *11926* de Rafael Dieste no seu *Dos arquivos do trasno* (1926).

Será nestes anos setenta cando autores como Lois Diéguez, Nacho Taibo ou Lois Fernández comecen a darlle certa visibilidade ao xénero que non obterá certo recoñecemento público até 1992 cando a obra *Soños eléctricos*⁵⁸² de Ramón Caride gañe o premio *Blanco-Amor*. Porén habería que agardar vinte anos para que unha obra deste xénero voltase a ser recoñecida, de novo, cun premio -o Blanco-Amor casualmente. *ATL*⁵⁸³ de Manuel Lourenzo estaría a abrir, na actualidade, unha nova vía de auxe deste xénero na nosa literatura.

Sexa como for, fica demostrado, máis pola cantidade de obras que polo recoñecemento público, que o xénero da ficción científica tivo un desenvolvemento moito máis acusado na BDG -sobre todo nas tres primeiras décadas da mesma⁵⁸⁴- que na literatura do noso país⁵⁸⁵. A ficción científica tivo, xa dende o principio da orixe da BD na Galiza un lugar privilexiado para dar cabida ás ensoñacións futuristas e á dimensión social que estas conlevan ao representar unha alteridade do

581 Se temos en conta que *O home que falaba vegliota* foi só exposto e nunca publicado e que 2 *viaxes* saíra publicado un ano despois.

582 1995, Vigo: Xerais.

583 2012, Vigo: Xerais.

584 Na actualidade cremos que este feito se esta a reverter, ao achegarse máis a nosa literatura a este xénero, mentres que a BDG estaría a definirse en propostas máis intimistas e realistas, e expandíndose no resto de xéneros como o xénero negro, o xénero histórico ou o mitolóxico.

585 Respecto do cine, a falta de recursos materiais e económicos que farían falla para desenvolver unha historia de ficción científica, así como o carácter de *subxénero* da mesma fixeron inexistente a produción filmica neste eido.

noso mundo actual definido baixo o prisma deformante dunha especulación baseado nunha curva sociotemporal que levaría ao mundo cara a un modelo de vida futuro, na maior parte das ocasións de connotacións negativas.

Sobre isto reflexionaría acertadamente Agustín Fernández Paz:

Socialmente, hai uns estereotipos sobre a ciencia-ficción que están presentes e que convén desvelar. Todos os que amamos a SF sabemos que ten moi pouco que ver coa iconografía que o cine e moitos cómics popularizaron: naves espaciais, alieníxenas, planetas descoñecidos, estrañas máquinas, tecnoloxía inquietante, etc. Esa pode ser a epiderme, a casca (e moitas obras só son iso, pura epiderme); pero nas boas historias hai, máis alá da superficie, unha reflexión sobre nós mesmos, sobre as persoas, aquí e agora. Búscase nelas falar dos problemas de hoxe, das grandes interrogantes que nos preocupan, a través duns contidos que formalmente nos remiten a outros tempos e a outros mundos e que fan, quizais, máis doada a exposición. Pero a auténtica SF nunca é unha vía de escape; ó contrario, sempre é un espello no que se nos ofrece unha imaxe de nós mesmos. (Fernández Paz, A., 1992b: 3)

Exemplo disto serían os dous primeiros álbumes de BDG, os xa analizados 2 viaxes de RP e XM e *Ratas*, deste último, -posteriores xa ao *Comandante Iago*-, ou os propios inicios Miguelanxo Prado, cos álbumes *Fragmentos da Enciclopedia Délfica* (1985) ou *Stratos* (1987), traballos analizados por Fernández Paz no texto onde se insire a anotación anterior.

O feito de alguén da envergadura de Miguelanxo Prado -aínda que na súa etapa inicial- optase por este xénero auspiciaba unha permanencia e altura da ficción científica que os numerosos traballos desenvolto nos diversos fanzines e revistas que poboaron o panorama galego nos anos 80 e 90 se encargaría de refrendar.

Sinopse

A historia de Ulises Sarry sitúanos no outubro dun tempo futuro e nun lugar

indeterminado dentro do submarino galego *Salamántiga* co que se está a levar a cabo unha importante misión “ultrasegreda”. Pouco despois saberemos que se atopan no Polo Sur, concretamente na fosa “Adelaida”, chegando o comandante e o seu submarino até onde ninguén antes chegara, e que a misión encomendada, o “Proiecto nivel vital cero” consiste nun novo proceso de “hibernación sen frío” para seres humanos.

Aínda que veremos brevemente -apenas unha intervención- a parte da tripulación deste submarino serán precisamente os protagonistas principais da historia os que copen o resto de escenas con participación de actantes. Estes serán o *Comandante Iago* -que dará nome á serie-, o neno *Roi-Roi* -con cuxo irmán xémeo, *Uxío*, comunicárase telepaticamente-, e mais o *Doutor Que* e a súa filla *Penélope*. Os traballos a bordo do submarino está a decorrer con total normalidade e perfección. Mentres, *Roi-Roi* e mais o seu irmán *Uxío*, de misión na estación espacial *Lúa 15* comunícanse mediante telepatía, debullándonos o narrador que na conversa entrambos os dous sinálase toda a tranquilidade existente.

Porén, días despois -22 para ser exactos- *Roi-Roi* esperta berrando sobresaltado anticipando o inminente perigo que axexa a nave. Este perigo traducirase nunha violenta erupción rochosa dende o pé da fosa que acabará por rachar o casco do submarino provocando o comezo do asolagamento da nave. Os catro protagonistas conseguirán poñerse a salvo na “matriz”, unha zona estanca do submarino. Porén, o resto de tripulantes serán dados por mortos ao ser esta a única parte aillada do resto do submarino.

Mediante a comunicación telepática con *Uxío*, *Roi-Roi* informa que a Terra estoupou a causa do disparo do “D.T.A” -o botón de Destrago Total Automático. Os tripulantes da estación espacial *Lúa 15*, conscientes da inhabitabilidade da Terra e dunha posíbel volta á mesma deciden o seu futuro: parte da tripulación ficará orbitando permanentemente no *Lúa 15*, mentres os demais, entre os que se atopa *Uxío*, dirixiránse cara ao sistema *Ninive-Sur* buscando polo menos un futuro para os seus descendentes a 280 anos luz da Terra.

Atrapados no submarino e rodeados de magma, os protagonistas atópanse

desesperanzados ante o seu “enterramento en vida”. Como única solución a esta situación queda o emprego das “casulas de vida” que manterá os corpos en estado de hibernación durante séculos, agardando unha esperanza futura. Ao contar só con tres “cásulas”, o *Doutor Que* decide ser el o que se sacrifique, mais, xa no momento final, o *comandante Iago*, noqueará ao doutor decidindo ficar el fóra. Mediante a axuda da vella substancia, o “narcominal” e o restablecido “xiróscopo” o comandante conseguirá, ao igual que os seus compañeiros, hibernar durante milleiros de anos, até que a estrutura da Terra xa comeza a se restablecer. Ao observar a fosa existente baixo o submarino deciden baixar a explorar en procura dunha saída. Descendo en balsas, caen por unhas grandes fervenzas que discorren entre montañas rochosas, mentres o *comandante Iago* en terra lles lanza unha corda para que, xa canda el, continúen na nova aventura que neste centro da Terra lles está por chegar.

Influencias

Os anos que Ulises Sarry pasaría en París serían de enorme importancia para a súa formación como autor -efímero, iso sí- de BD, sobre todo tendo en conta a época de efervescencia nesta arte que supuxeron os anos sesenta no país galo. Así obras xa sinaladas como *Lone Sloane* (1966) de Philippe Druillet -cuxa influencia sería tamén notábel en RP- *Barbarella* (1962) de Jean Claude Forest, ou *Valeiran et Laureline* (1967) de Pierre Christin e Jean-Claude Mézières, así como as moitas obras que pasarían polas páxinas das revistas *Pilote* e *V-Magazine* amosarían ao autor lucense todo un universo de ficción científica -xénero que adoraba- que non dubidaría en plasmar na súa obra en *Axóuxere*.

Mais non só de Franza virían as influencias. A que, quizais foi un dos máis influíntes cómics de todos os tempos, *Flash Gordon* (1934) de Alex Raymond ten tamén o seu peso específico na obra de Sarry, en especial nos -poucos, iso si- planos que no centro da terra se fan e que ten moitas semellanzas con moitos dos escenarios imaxinarios nos que o protagonista de Raymond levaba a termo as súas

peripecias. Da mesma maneira os protagonistas principais *Flash Gordon* e o *Comandante Iago* compartirán certas características como a fortaleza física e mental, a afouteza, ou a intelixencia á hora da toma de decisións.

Así mesmo, podemos observar, tal e como sinala Xurxo Penalta⁵⁸⁶, en certas pranchas, unha estrutura estilística dos personaxes conferidos de certa rixidez e cun enfoque clásico que sería influencia das numerosas obras publicadas a finais dos anos corenta pola editorial *EC Comics*, e que contiñan as seccións do xénero da ficción científica *Weird Fantasy* e *Weird Science*.

Dentro do estado español cómpre destacar as obras de Carlos Giménez cos seus *Delta 99* (1968) e *Dani Futuro* (1969) e que naqueles anos sería o referente estatal para a ficción científica cunha mesma calidade de protagonista principal que *Flash Gordon* e a que aquí imos analizar. Xunto con Carlos Gimenez, Ulises Sarry racharía coa excesiva infantilización que do xénero da ficción científica se estaba a facer no Estado Español, algo que, porén, chocaría cos intereses de público do semanario *Axóuxere*.

No campo da literatura tamén se poden apreciar referencias mais achegadas, se callar á banda da fantasía científica que Jules Verne puxo en marcha co seu *Voyage au centre de la Terre* (1864) ou *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) onde os espazos onde discorren as súas accións -dentro da terra nun submarino- tamén están reflectidos na obra de Sarry.

Non obviamos tamén que as versións cinematográficas das mesmas -realizadas 1959 e 1954 respectivamente- puideron ser tamén un referente para o autor. O que si sería un referente máis claro serían todos os filmes de ciencia ficción que nos anos 50, 60 e 70 se multiplicaron nas salas de cine de todo o mundo. Delas poderíamos atopar grandes semellanzas tanto na configuración dos protagonistas, como en *Forbidden Planet* (1954) onde atopamos un heroe, un doutor e a súa filla e un cuarto personaxe que se presenta como *inhumano* -o robot no caso do filme e *Roi-Roi*, como ser ambiguo na BD. Mais será en filmes como *2001: a Space*

586 CP, Xurxo Penalta (A Coruña 1976) é debuxante de BD e traballa na actualidade para Marvel Comics.

Odyssey (1968) de Stanley Kubrick, onde os xeniais efectos especiais e a profundidade e fermosura dos planos da nave no espazo exterior deixarían máis fonda pegada no autor lucense, ao igual que na gran maioría de autores de BD que, por aquel entón tiñan no xénero da ficción científica o seu modo de expresarse na BD.

A pesar de sinalar aquí algunhas das obras que Ulises Sarry tomaría como referencia, no eido narrativo e gráfico, sería innumerábeis a cantidade de obras de BD, de literatura e de cine que se estaban a producir nesas últimas décadas e que ben puideron influír na obra do lugués, se ben a influencia confesa⁵⁸⁷ da BD europea dos anos sesenta, así como do magnífico *Flash Gordon* de Raymond e a nova estela que o cine do xénero estaba a coller serían sen dubidalo as principais fontes das que bebeu o autor.

Narrador.

Como é o común no eido da BD, serán as imaxes as que transmitan a maioría dos acontecementos, detalles e elementos que configuren a historia⁵⁸⁸. Porén atoparemos case sempre, como é o caso que nos atinxe, dous tipos de intervencións: unha marcada por un narrador omnisciente que se manifesta por medio de didascalias, insertadas ou non nos carteliños, e o propio diálogo dos personaxes.

No caso de *Comandante Iago*, os personaxes, como é o habitual, expresarán pois, as súas consideracións, opinións, medos e pensamentos a través dos globos de texto no que dialogan, pensan ou berran cando teñen medo.

No caso do narrador omnisciente, as manifestacións que realiza por medio dos carteliños sitúannos temporal e espacialmente, matiza ou incluso contradí as

⁵⁸⁷ Neira Cruz, 2001: 282.

⁵⁸⁸ Podendo en moitos casos aparecer sen texto apoiándoo.

accións e expresións dos propios personaxes.

Un bo exemplo disto témolo por exemplo na páxina 8 -*Axóuxere* do 7 de setembro- cando tras unha sacudida dentro do *Salamántiga*, o *Comandante Iago* sinala: “Suxetaivos ben, agora farei por manter dereito o submarino”, ao que o narrador sinala: “Pro Iago non coñecía a inutilidade dos seus esforzos. O *Salamántiga* non tiña capacidade contra os acontecementos”.

Así pois, o narador será un elemento indispensábel para coñecer que é o que realmente está a suceder, cando e onde. A través del saberemos máis que os propios personaxes.

Nós somos conscientes dos milleiros ou millóns de anos que pasaron durante a hibernación e cal foi o progreso da evolución terrestre durante a mesma -o texto estaría apoiado polo grafismo neste caso-, mentres que os protagonistas descoñecerían os ditos referidos. Así, na páxina 22 -*Axóuxere* do 14 de decembro-, despois de teren hibernado, o *comandante Iago* sinala: “Aínda que coste creelo, quizaves hibernamos por mil anos...”. Ante isto o narrador replicará: “Iago non sabe hastra que punto é pequena a cifra que il apunta”.

Personaxes.

O cadro de personaxes que se presenta na historia correspondería tamén a un sistema moi recorrente na ficción científica así coma nas historias de aventuras. Por unha banda teríamos ao protagonista insdiscutíbel da historia, o *Comandante Iago*. Ao darlle nome á propia historia xa sabemos de antemán que el será posibelmente quen leve o peso da acción e a carga narrativa da mesma. O *Comandante Iago* preséntase como o heroe perfecto: home atractivo, e de boa condición física, resólvese coma un líder carismático e afouto que, non obstante trata aos subordinados con respecto, chegando incluso ao cariño con aqueles con quen se sente o seu mentor.



Fig. 166 Os personaxes presentan en *Comandante Iago* unha caracterización estereotipada que era, porén, habitual nas distintas narracións -literatura, cine e BD- que se realizaban sobre o xénero da ficción científica.

Ademais disto posuirá unha gran intelixencia que o levará a resolver con perspicacia as críticas situacións nas que el e os seus compañeiros dse ven sometidos. Así, non dubidará pór en risco a súa vida con tal de salvar aos que lle rodean. Por outra banda teríamos ao *profesor Que*⁵⁸⁹. Preséntase este personaxe como a persoa maior dos catro protagonistas principais. Este feito, sumado á súa condición de profesor, faille ser o portador do coñecemento científico e da sabedoría. Por contraprestación e, como tamén será habitual neste tipo de personaxes, a aparencia física é moito menos agraciada que no personaxe anterior: calvo mais con pelo abundante aos lados, a gran perilla e as gafas cadradas completarían a caracterización neste sentido. Estes trazos -como a frondosa perilla- leva ao personaxe a emparentarse con outras figuras deste campo, como por exemplo o *Dr. Morbius* do filme *Forbidden Planet*⁵⁹⁰. Con respecto a este filme de ficción científica podemos atopar máis paralelismos como o triángulo que formarían os personaxes do comandante *John Adams* o *Dr. Edward Morbius* e *Altaira*, a filla deste fronte os xa nomeados *Comandante Iago*, *Dr. Que*, e a filla deste, *Penélope*.

Penélope preséntase, como acabamos de comentar, como a filla do doutor *Que* e estaría dotada da mesma maneira que *Altaira* duns estereotipos -negativos⁵⁹¹- moi marcados: loira, moza e guapa, preséntase -a pesar de desenvolver certas tarefas- como unha muller obxecto que non participa na toma de decisións e cun carácter mais ben asustadizo.

O derradeiro dos personaxes principais será o mozo *Roi-Roi* un estraño rapaz con capacidades psíquicas e telepáticas que se comunica constantemente co seu irmán xemelgo *Uxío*. Teríamos pois un personaxe misterioso e inestábel que servirá de nexo entre o mundo humano e o distópico mundo que pretende transmitir un relato

589 Unha versión do *Doctor Who* inglés, quizais.

590 Dirixida por Fred. M. Wilcox en 1956.

591 Estereotipos que se manifestaban habitualmente en case todas as artes narrativas. Na BD teríamos porén en 1962 como unha protagonista, *Barbarella*, de Jean Claude-Forest se amosaba como unha heroína liberada sexual e intelectualmente, iniciando así toda unha serie de sagas onde as mulleres toman o protagonismo dende unha altura social e ética distinta.

de ficción científica. O seu papel demarcador será o de aportar información que recibe telepaticamente a través do seu irmán, que reside na estación espacial *Lúa 15*.

Uxío será o único secundario que atopamos, posto que as outras dúas personaxes que aparecen apenas cumpren unha función meramente informativa e puntual. Residente no espazo, *Uxío* marcará a dicotomía entre a Terra e o espazo e achegará a súa outra visión do que está a suceder e, así mesmo, ofrece ao autor a posibilidade de amosarnos mediante excelentes planos xerais a visión do grandioso universo fronte ao minúsculo planeta onde fican enterrados os protagonistas. *Uxío*, finalmente toma a decisión de partir en busca doutros planetas, renunciando tamén a calquera posibilidade de salvar o seu irmán, o que acrecenta esa aura misteriosa e de carencia de certos trazos humanos nos dous irmáns.

No tempo que dura o relato, non aparecerán antagonistas ou inimigos que vencer. Será a raza humana o seu propio inimigo ao levar a Terra ao caos. Terá, pois, que loitar os protagonistas contra o propio organismo desestruturado da Terra e contra os seus propios medos, tentando atopar a maneira de sobrevivir á nova situación que se lles presenta.

Temporalidade.

Aínda que xa dende o comezo temos un narrador omnisciente que nos introduce por medio dos carteliños certos eixos temporais específicos, como por exemplo que nos atopamos ás 0.00 horas dun 16 de outubro e que no submarino levan xa catro meses de travesía, a datación temporal mais xeral, e nestes casos, as máis importantes, non aparece referida en ningún momento da historia. Preséntasenos o tempo da historia como a dun futuro lonxano, mais indefinido. Isto sabémolo grazas á percepción de certos elementos tecnolóxicos -naves, instrumental, traxes, etc...- que se corresponderían cunha civilización humana bastante máis avanzada que a de 1974, data en que se publicou esta serie.

A duración que a historia posúe amósase tamén indefinida, e podería abarcar a varios milleiros ou incluso millóns de anos. Porén, obviamente non todo este espazo temporal está sometido a unha acción narrativa, senón que obedece a unha enorme elipse narrativa que se producirá -sobre todo- na prancha número 23 -30 de novembro- e marcaría un punto de inflexión na historia. Este salto temporal ocorre mentres os personaxes hibernan, amosándose só a evolución que a Terra vai sufrindo a través dos milleiros de anos, até que volta ser de novo habitábel.

Marcará tamén esta elipse narrativa un punto de inflexión na acción e no espazo que se desenvolve na parte inmediatamente anterior e posterior a esta elipse. Se na anterior os feitos sucedían no interior do submarino, despois da prolepse trasladarase fóra da mesma, momento en que a historia se finalizou pola fin do semanario.

Nos dous meses que durará a mencionada primeira parte da historia, teríamos tamén até tres elipses temporais máis que marcarán un ritmo de historia moi rápido. Así, o tempo de acción dos personaxes na serie abranguería apenas minutos en cada ocasión, marcando simplemente a dimensión do que está a pasar ou afrontando os feitos dramáticos que se están a desencadear. Porén, o tempo da historia total abarcaría varios meses.

Na segunda parte, a posterior á elipse, dada a finalización do semanario, só contaríamos apenas cunhas cantas horas de percurso temporal, dende que espertan e deciden investigar fóra da nave.

Todos estes saltos temporais obedecerían á necesidade do autor de avanzar rapidamente na historia, para presentar aos protagonistas e acadar un punto álxido na acción coa fin de involucrar e atrapar o máis rápido posíbel ao lector, sendo consciente ademais das posibilidades de que o semanario non ía ser publicado durante moito tempo.

Espazo.

En *Comandante Iago* pódese apreciar unha contraposición de espazos. Por unha

banda teríamos o espazo interior do submarino, un espazo reducido e claustrofóbico que aumenta esta sensación cando, quedan ademais sepultados entre o frío magma que os sorprende a quilómetros de profundidade no polo sur. Da outra banda estaría o espazo exterior dende o que *Uxío* observa a Terra onde está o seu irmán *Roi-Roi*, un reflexo da inmensidade do universo que se contrapón ao reduto vital no que se atopan os protagonistas.

Deste espazo interior apenas observaremos algunha sala de máquinas, quedando os demais planos cun fundido detrás dos personaxes, primando así os diálogos dos mesmos así como a súa caracterización e sinalando a calidade de espazo ecléctico e deshumanizado que os rodea.

Xa na segunda parte albíscase un cambio de tendencia cando, ao saír do submarino atópanse cunha cova e cun regato que os levará cara a unhas fervenzas que discorren entre penedos, atopándonos así cun espazo aberto, de liberdade relativa que habería de conducir os protagonistas cara a unhas novas aventuras e unha posíbel salvación.

O dobre espazo co que Sarry modula a historia lévanos da mesma maneira a dous eixos distintos. Un levaríanos á visión do universo e do espazo exterior que nos remitiría á ficción científica máis pura e que máis se estaba a desenvolver naqueles anos, a do viaxe interestelar e de descubrimento de novos mundos. A través dos planos xerais que se fai espazo fai observamos claras referencias á linguaxe cinematográfica de ficción científica que nos anos sesenta revolucionaría o xénero cuns formidábeis planos xerais formulados cuns extraordinarios efectos especiais. Así, por exemplo, na prancha publicada no *Axóuxere* do 20 de xullo -Fig. 167- podemos observar a influencia do filme *2001: a Space Odyssey*⁵⁹² nos planos onde se nos presenta a estación espacial internacional entre a inmensidade do espazo, reflectindo así a soidade do home no cosmos e, da mesma maneira que no caso do *Comandante Iago*, onde ademais se postulan como seres abandonados nas profundidades dun infértil planeta perdido na vastidade das galaxias.

⁵⁹² 1968, Stanley Kubrick.

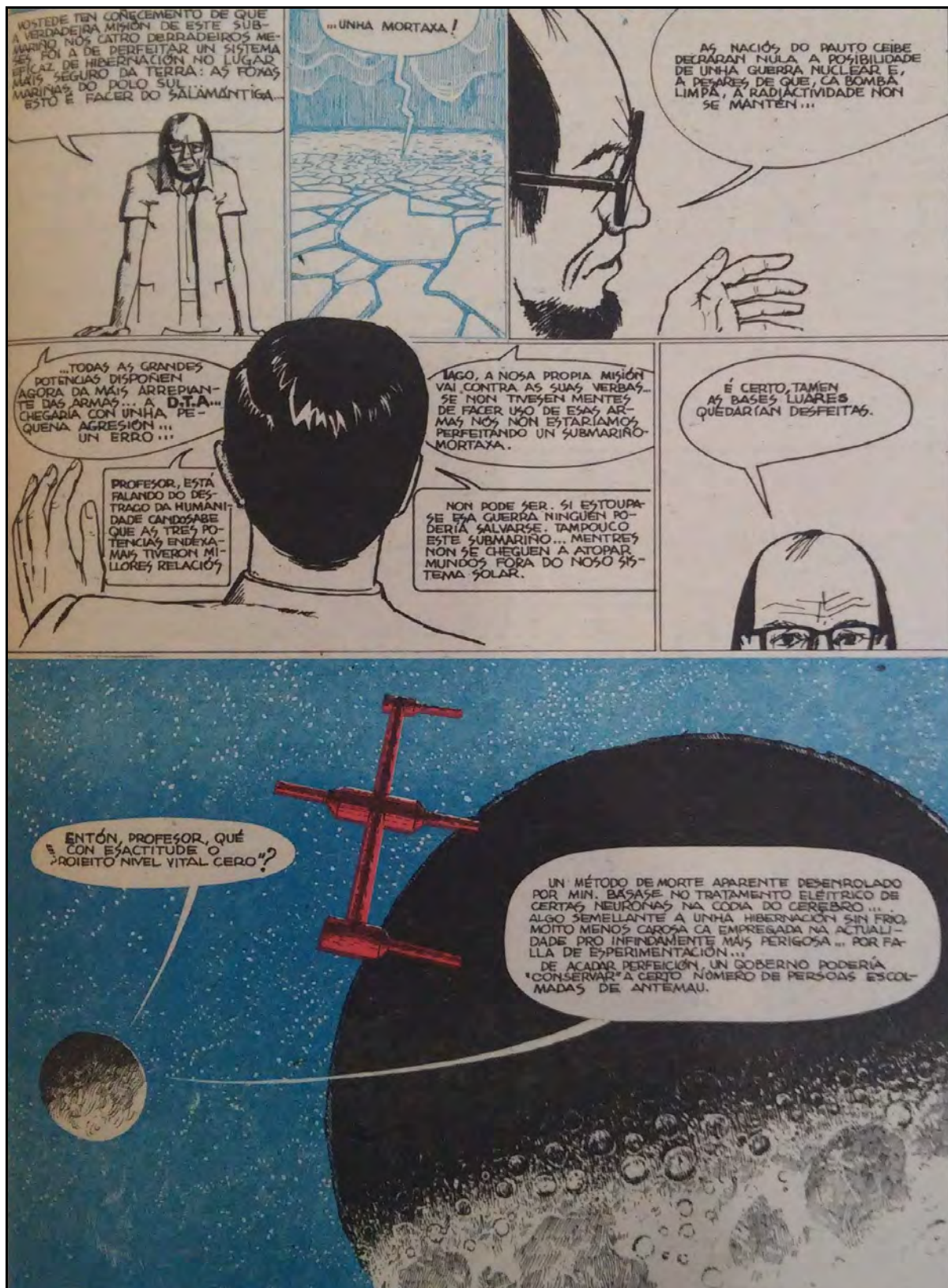


Fig. 167 Na historia de Ulysses Sarry mistúranse os dous espazos clásicos da ficción científica, a viaxe intraterrestre e o espazo exterior. Mediante planos xerais de enorme beleza e de influxo cinematográfico conséguense contraponer estes dous espazos e aumentar a sensación de catividade do home fronte á infinitude do espazo.

Por outra banda teríamos a viaxe intraterrestre que nos remitiría á fantasía científica que se desenvolvería con Jules Verne e o seu *Voyage au centre de la Terre* (1864) e que tería a súa base na teoría intraterrestre que consistía na crenza da existencia de civilizacións dentro da terra, e que -casualmente?- postulaba que a entrada a este centro da terra estarían nos polos, lugar por onde os protagonistas acceden finalmente a ese interior terrestre.

A articulación temporal e espacial a través da linguaxe da BD.

Ademais do discurso presentado a través do texto e das imaxes, os propios cadriños, tanto como unidades microsignificativas como pola macrosignificación que se obtén por medio da súa articulación secuencial serán os que dotarán ao desenvolvemento da historia do marco espacial e temporal específico e que influirán decisivamente en todo o marco da acción e na percepción da historia por parte do lector. Así, a configuración dos propios cadriños como marco das accións e os distintos planos escollidos, así como o uso que das onomatopeas se fai, merece ser analizado separadamente.

En *Comandante Iago* Ulises Sarry articula e modula os cadriños magnificamente coa fin de dotar de maior intensidade ás accións reforzando a súa temporalidade acelerando a mesma así como amplificando o dramatismo a través dos encadres e o fundido dos cadros. Da mesma maneira a través dos propios cadriños amosa os momentos de acción máis relaxada e crea os marcos espaciais contrapostos interior-exterior a través dunha linguaxe achegada ao cinematográfico.

Así, nos momentos iniciais da serie, mentres a tripulación fai o seu día a día con aparente calma, observamos uns cadriños perfectamente delimitados e estruturados que transmitirían esa certa calma que se está a producir e que observamos mediante os diálogos e da ausencia de elementos que quebre o normal discorrer da historia.



Fig. 168 A modulación dos textos como peza hiperbólica do caos que se está a producir súmase á ruptura dos marcos convencionais dos cadriños, ao crear un fundido negro sobre o que se colocan os distintos e fugaces acontecementos que se están a suceder.

Porén cando na prancha do 10 de agosto⁵⁹³ -Vid. Fig.168- se produce o inicio dos fatais acontecementos, o autor modula unha páxina onde se desfán os marcos dos cadros e as distintas imaxes mistúranse á vez que se enmarcan dentro dos berros dos distintos personaxes, creando unha situación de desasosego e de descontrol sobre o que está a pasar. Este recurso poderemos observalo de novo, por exemplo entre a relativa calma daspranchas do 17 e 24 de agosto, onde os cadriños voltan ao seu *status* normal para racharse de novo, na prancha do 31 de agosto, creándose unha amálgama entre os diversos espazos os personaxes e as propias onomatopeas e textos que configuran de novo unha desorientación que se traspasará dos propios personaxes ao lector.

O texto funcionaría así cun carácter non só hiperbólico a respecto da situación senón que funcionaría de marco delimitador da acción, amosando así a calidade técnica e os coñecementos que sobre os convencionalismos da BD posuía Ulises Sarry.

Esta modulación dos cadriños leva aparelado, da mesma maneira un devir temporal. Nos cadriños uniformes a acción ralentizaríase e en moitas ocasións o eixo textual e dialogal collerá forza fronte á imaxe e á acción. Os cadriños uniformes serán empregados, da mesma maneira na prancha 21 -*Axóuxere* do 14 de decembro- para recoller a elipse temporal de milleiros -millóns- de anos onde a Terra sofre un cataclismo e volta a recompoñerse até que a vida regresa á mesma.

Temática

A temática que subxace dentro da serie de *Comandante Iago*, respondería ao igual que boa parte de historias de ficción científica onde se desenvolve unha apocalipse futura, a unha crítica ao modelo de sociedade e aos gobernos que os dirixen. Non se pode esquecer que a pesar dos pactos que se sucederan naqueles

⁵⁹³ Como o resto de pranchas, publicada no ano 1974.

anos⁵⁹⁴ na poboación seguíase a sobrevoar os temores dunha hecatombe nuclear provocado pola guerra fría e pola carreira armamentística dos países enfrontados dende anos atrás.

Estes feitos pódense ver reflectidos e criticados claramente na serie. Así o podemos ver nas palabras do *profesor Que*, xa no inicio do relato:

As nacións do pauto ceibe declaran nula a posibilidade de unha guerra nuclear, e, a pesares de que, ca bomba limpa, a radioactividade non se mantén.../...todas as potencias dispoñen agora da máis arrepianante das armas...a D.T.A. chegaría unha pequena agresión... un erro... -Prancha 2, 20 xullo-

Así, os terríbeis augurios faríanse realidade:

Maldiciós!! Tolearon!! un de eses fillos do demo calcou o botón do “destrago total automático” -Prancha 7, 24 de agosto-

A causa e os motivos deste suceso achacaríao de novo o *profesor Que* a toda a sociedade, elaborando así unha crítica social dun modo aberto e visíbel:

Engañase Iago...penso que o peor está por vir...o estrondo que ouvimos despois do berro de Roi-Roi é o escomenzo de unha estragante actividade volcánica...servirá pro enterro dunha humanidade que non soupo ser como debera... -Prancha 7, 24 de agosto-

A humanidade será pois a causante da súa propia fin, unha fin á ollos do *profesor Que* está xustificada ao sermos nós quen “cabemos a nosa propia tumba”. Así, o relato constituirase nun aviso a tempo de mudar esta posíbel situación futura e actuar en consecuencia.

Léxico

Na serie do *Comandante Iago* atoparíamos, como é habitual unha boa cantidade

⁵⁹⁴Falamos dos comezos dos anos 70, cando se realizou e publicou *Comandante Iago*.

de termos científicos que responderían a elaborar un coherente discurso de ficción científica, aportando certo empirismo e verosimilitude ao mesmo. Desta maneira atopámonos, por exemplo cun Xiróscopo⁵⁹⁵, cunha sementeira hidroponica⁵⁹⁶, ou narcominal⁵⁹⁷, ademais doutros que, sendo tamén termos científicos son xa máis recoñecíbeis, como anos-luz, órbita, casula -cápsula.

Por outra banda cómpre subliñar os nomes empregados na denominación tanto dos personaxes como das naves que aparecen, e que suporía tamén un fito ao superar certos estereótipos que enmarcaban o uso do idioma galego só no eido labrego ou máis popular, sendo relegado nos eidos científicos. Ao sacar nomes reais como a situación da base en Fisterra, Sarry pretende situar a orixe da exploracións na Galiza, así como nomea o personaxe principal co nome galego *Iago*, evitando así o emprego de nomes estranxeiros ou inventados que puideran dar máis “universalidade” á historia. Así quedaría demostrada a intencionalidade de dotar á cultura galega dunhas aventuras científicas e duns heroes propios. Os casos máis salientábeis virán da man do mozo *Roi-Roi* nome inventado por duplicación e procedente posibelmente dunha fusión entre o nome galego Roi e a do insecto voador reirrei⁵⁹⁸, e que posuiría o toque de desnaturalización que tanto a historia como o personaxe precisan.

Tamén escollido semella o nome de *Penélope*, cuxa carácter mitolóxico lévanos a pensar no devir cíclico que a historia -para ben ou para mal- vai coller.

Especialmente significativo son os nomes das naves, da estación espacial *Lúa 15*, e sobre todo da *Salamántiga*. No canto de empregar nomes inventados ou noutra lingua que poida parecer ao público máis científica ou “lonxana”⁵⁹⁹, Sarry insiste no uso efectivo de nomes galegos para demostrar a súa validez en calquera eido, neste caso na ficción científica.

595 Dispositivo mecánico que serve para medir, manter ou mudar a orientación no espazo dalgún aparato ou vehículo.

596 Método de cultivo de prantas empregando disolucións minerais no canto dun chan agrícola.

597 Definida no relato como unha vella droga empregada polos tripulantes dos submarinos para limitar o consumo de osíxeno en casos de emerxencia.

598 Unha das formas coas que se denomina a unha xoaniña.

599 A efectos de producir un distanciamento da acción, do tempo e do lugar.



Fig. 169 Como sucede na maioría das obras de ficción científica nos textos acostuman aparecer numerosos termos científicos, reais ou inventados cos que dar consistencia ás accións. Non obstante o emprego destes nunha publicación infantil como *Axóuxere* pode resultar excesiva para este tipo de lector.

Acaído será, pois, o nome de *Salamántiga* para denominar o submarino, posto que ademais de sonoramente fermoso, representa a unha especie anfibia exclusiva de Galiza e territorios limítrofes⁶⁰⁰, conferíndolle unha xenuidade totalmente galega á nave.

Recepción

En canto á recepción da historia cremos que, ao igual que sinala Xosé A. Neira Cruz⁶⁰¹, que a pesar da calidade do traballo proposto, a orientación cara a un público de carácter infantil, como corresponde a un *Semanario do neno galego*, non sería a máis axeitada, xa non só por ser unha trama de certa complexidade, inzada de numerosos textos descritivos e de termos técnicos que os nenos non haberían de comprender. Ademais a forza de certos debuxos⁶⁰² excede se callar o límite do que sería recomendabel para os nenos.

4.2.7.3.3 Homenaxe a Castelao.

No penúltimo número de *Axóuxere*, os editores decidiron facer un número especial en homenaxe a Afonso Daniel Rodríguez Castelao no 25 cabodano do seu pasamento. Así, a revista infantil sumariáase ás numerosas actividades que arredor desta simbólica data se estaban a realizar, moitas delas a través da BD, como a exposición de BDG celebrada na Coruña⁶⁰³ ou a homenaxe de Pepe Barro en IG⁶⁰⁴.

O suplemento conformaríase pois nunha homenaxe dende todas as súas seccións, comezando polo *Cartafol* e o *Lamote* da capa até a reprodución de debuxos de

600 Norte de Portugal e Asturias.

601 2001: 285

602 Referímonos sobre todo á prancha 19, -*Axóuxere* do 23 de novembro.

603 Vid. 3.3.4.3

604 Vid. 4.2.3.2

nenos de Castelao⁶⁰⁵ e máis o poema de Ramón Cabanillas *Cantos a Castelao na morte de Castelao* (1950). Porén, o elemento máis destacado deste suplemento especial veríase nas páxinas centrais onde, con guión de Paco Martín e debuxos de Ulises Sarry e Xan Balboa, é dicir as tres persoas que conformaban o *Axóuxere*, atoparíamos unha BD recollendo a vida e obra de Castelao baixo o título de *Castelao: o home*. A BD confórmase, da man dos tres autores, nunha excepcional peza, tanto polo seu carácter histórico, como pola beleza dos debuxos que acompañan os textos. Así o sinalaría perfectamente Neira Cruz:

A carón dos textos realizados por Paco Martín, aparece a proposta de ilustración realizada conxuntamente por Ulises L. Sarry e por Xoán Balboa. A iniciativa chama a atención pola súa calidade, forza expresiva e intelixente traballo de síntese, que se aprecia tanto na diensión textual como na iconográfica. Nesta última é importante sinalar a conxunción de estilos que logran os dous ilustradores, donos de linguaxes e estilos moi distintos pero perfectamente engranados neste traballo no que a pegada da obra plástica do propio Castelao anda moi preto. (2001: 287-288)

En efecto Paco Martín consegue plasmar en poucas liñas gran parte da vida de Castelao subliñando os feitos, anécdotas e caracteres esenciais da vida do rianxeiro, facendo a lectura rápida e amena. Porén, non todo estaría reflectido, posto que, respecto á actividade política de Castelao apenas se fai referencia. Este feito era comprensíbel dende o punto de vista dos autores, que naquela altura, tal e como sinala Paco Martín: “Tiñamos medo posto que aínda vivía o *perenne* como lle chamaba Manuel María”⁶⁰⁶.

Outro dos eixos importantes é precisamente que se trata dunha prancha de BDG con contido histórico, sendo unha das primeiras⁶⁰⁷ neste eido e a primeira sobre Castelao, personaxe que posteriormente sería obxecto de múltiples obras de BD⁶⁰⁸. Ao tratarse neste caso dunha única prancha dobre, o vaciado de datos biográficos

605 Cinco das estampas do libro *Cousas da vida*.

606 EP, 6 de novembro 2014.

607 Sobre BD histórica falaremos no punto 5.1.

608 Dende *Castelao* (1987) debuxado por Cubeiro baixo textos de Siro e Mazaira até a recente triloxía de Inacio e Iván Sánchez, *O pobre tolo, Titoán e Máis alá!*, (2012-13).

do autor tiveron que baleirarse mediante longos textos adxacentes aos debuxos.

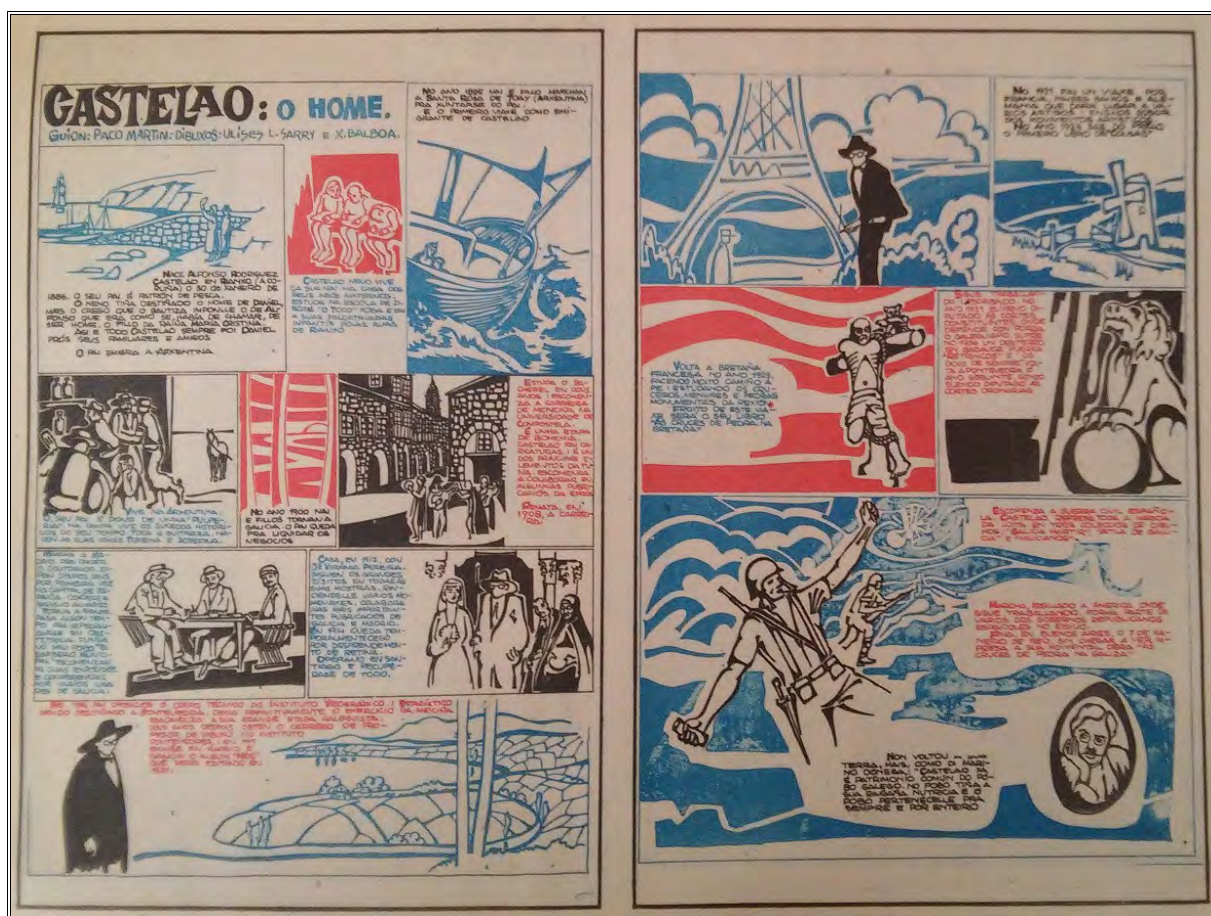


Fig. 170 O sincretismo que Paco Martín lle conferiu aos textos, que debían resumir en poucas liñas toda a vida do autor rianxeiro, sumado á beleza plástica das imaxes de Balboa e Sarry que perfilaron o seu estilo en busca da mímese co trazo sincrético e expresivo de Castelao, e á harmonización das diversas cores presentes forman, no cómputo xeral, unha curta pero formidábel obra que superará con creces intentos posteriores de ilustrar a vida de Castelao.

Desta maneira, os textos fariáanse algo pesados para un neno -non para un adulto- e as imaxes non presentarían unha continuidade narrativa e secuencial. É dicir, simplemente se ilustraría -magnificamente iso si- os textos que ao carón reflicten cada unha das etapas do autor. Se ben, como xa dixemos sería practicamente a única maneira de trasladar ao lector tal cantidade de datos biográficos en tan curto espazo, esta composición alonxaría da narratividade que a BD posúe, para trasladarse cara unha biografía ilustrada.

Ditas ilustracións “están preto de Castelao” serían en efecto en gran medida realizadas baixo a técnica pictórica do propio Castelao, unha liña sintética que reforzaría os trazos máis expresivos⁶⁰⁹, entre as que atopamos a propia autocaricatura do rianxeiro ou imaxes dalgún dos seus libros como *As cruces de pedra na Bretaña*.

4.2.7.3.4 Recepción e fin de *Axóuxere*.

Como iniciativa pioneira no noso país *Axóuxere* recibiría unha gran acollida en Ourense -que era onde se distribuía principalmente o xornal- feito este que sería posto en coñecemento dos tres creadores do suplemento a través das múltiples cartas e debuxos que lles era enviado semanalmente ou especificamente para os concursos. Así o sinala Paco Martín:

Axóuxere por Ourense si que tivo repercusión. Incluso Xela Arias mandara algo sendo nena. Fixemos un concurso de debuxo onde chegaron centos de debuxos.⁶¹⁰

Como acostumaba ser neste tipo de publicacións que veñen en conxunto co xornal, non se podía definir a que porcentaxe de xente lle gusta esta iniciativa, será a participación dos rapaces nos diversos concursos e nas cartas que se dirixen aos editores dando o seu parecer sobre a mesma, no que se basearán para observar o alcance do suplemento. Como sinalou Paco Martín, a masiva resposta por medio dos debuxos e de textos era a mellor proba de que estaba a ser un proxecto cultural de alcance e recoñecido socialmente.

Este éxito e recoñecemento puido ser quizais, o que animara finalmente a que botará a andar, xusto cando *Axóuxere* rematara a súa andaina a comezos do ano 1975, a outra iniciativa infantil inportante desta década, a revista *Vagalume*.

609Na liña do autor sueco Gubralsson.

610E.P. 6 de novembro 2014.

A fin do suplemento *Axóuxere* chegaría, como acabamos de sinalar, apenas sete meses despois do seu comezo.

Este carácter efímero do suplemento será unha das constantes no panorama cultural galego, sobre todo na prensa infantil, tal e como sinala Neira Cruz nos seus *Puntos de contraste coa evolución da prensa infantil e xuvenil noutras linguas do estado*⁶¹¹, onde recolle a “Implantación serodia e carácter efémero das iniciativas monoligües en galego de prensa infantil e xuvenil”.

No caso específico de *Axóuxere* o seu carácter efémero non viría marcado, como noutras ocasións por unha motivación económica ou de escasez de lectores, senón polo propio esgotamento dos propios autores e editores, que compaxinaban esta tarefa cos seus traballos diarios, exixíndolles ademais a elaboración semanal do suplemento un traslado semanal moi pesado. Así o expresou Paco Martín:

Con *Axouxere* tiñamos que ir todas semanas a pasar un día enteiro maquetando. Tiña que ser un día de semana e nos traballabamos. Deixámolo non por culpa do xornal nen nós senon polas condicións, posto que ir de Lugo a Ourense era unha paliza, era moi incómodo.⁶¹²

Así pois, a fin de *Axóuxere* viría das diferentes incompatibilidades dos traballos respectivos dos editores e autores, sobre todo tendo en conta as difíciles condicións nas que se realizaban este tipo de traballos naquela altura e que exixían un tempo e esforzo moi exixente. Porén, tal e como sinalamos, á beira da *morte* desta iniciativa nacería unha outra nova, *Vagalume*, que recollería este herdo de BD infantil e xuvenil en galego.

6112007: 1013

612EP, 6 de novembro 2014.

4.3 A BDG nas revistas.

Aínda que a produción de BDG, sobre todo a través do formato das tiras, foi do máis prolífica nos xornais galegos desta década, non sería este o único medio que trasladaría aos galegos o bo facer das novas fornadas de artistas que tentaban trasladar aos lectores a nosa cultura e facer fincapé nos problemas sociais do momento. As revistas serán, pois, o outro medio de comunicación esencial na transmisión da BD no noso país. E é que, de feito, foi unha das primeiras canles de transmisión da nosa novena arte, posto que, como xa vimos⁶¹³, o GC sacaría en 1973 a revista *A Cova das Choias*, onde se recollerían os traballos do seu grupo. A experiencia, como desgraciadamente adoita pasar neste xénero comunicativo, foi efémera -apenas un número- mais sería xa para a nosa historia unha experiencia pioneira que marcaría o desenvolvemento futuro da novena arte no noso país.

Para voltar a atopar unha revista exclusivamente de BDG na Galiza, teríamos que agardar practicamente até o final da década, concretamente até 1979, coa saída da revista alternativa⁶¹⁴ *Xofre*. Porén, previamente a esta publicación xa poderíamos atopar dúas publicacións galegas máis que, por medio do formato da revista, terían a BD incluída entre as súas páxinas, con maior ou menor preponderancia ou importancia da mesma. Así, podemos atopar exemplos de BDG en revistas de carácter xeralista como foi o caso da revista *Teima*, onde serían varios os autores os que publicarían nela -incluída unha tira fixa. Outro caso distinto, e no que a BD tería un papel principal sería a revista *Vagalume*, todo un fito dentro das revistas de ámbito infanto-xuvenil e educativo en Galiza e a nivel peninsular.

Sexa como for, a aparición da BDG nestas revistas viña a consolidar esta emerxente arte como un referente cultural necesario en diferentes ámbitos e aspectos da sociedade, sendo transportada a esta mediante diversos soportes comunicativos que abrangerían diversos sectores da poboación, chegando de nenos a adultos e da poboación urbana á poboación rural.

613 Vid. Punto 3.4.

614 Tamén chamado *fanzine*.

4.3.1 *Vagalume. Publicación infantil e xuvenil.*

A revista *Vagalume* -co sobrenome de *publicación infantil e xuvenil*- nacería oficialmente o 1 de xaneiro de 1975, e a súa publicación, con diversas mudanzas na súa singradura, duraría até maio de 1978. Serían tres anos de publicación de onde saírían á rúa 46 números, e entre os cales podemos facer unha clara diferenciación de dúas etapas: a primeira, que será a que se analizará en profundidade, abranguería desde o primeiro número até o número 12, publicado en xuño de 1975. Nesta etapa participarían numerosos autores galegos con diferentes historietas e narracións deseñadas.

Por contra, a segunda etapa, a máis longa das dúas, comezaría en xaneiro de 1976, chegando a publicar trinta e tres números repartidos entre os case dous anos e medio que durou. Nesta etapa, as historietas de autores galegos serían substituídas por traducións das obras dos puxantes autores cataláns da revista *Cavall Fort* como Picanyol, Joaquim Carbó ou Madorell. Publicaríanse tamén nesta segunda xeira as diferentes obras que os lectores máis novos enviarían regularmente e que, xa contra o final, serían os verdadeiros protagonistas da revista. Todos estes feitos, así como o paso da periodicidade quincenal a mensual, viña como consecuencia dunha drástica redución dos custos de edición. Nesta etapa habería tamén -no número 40- unha mudanza na dirección da revista, deixando Marta Isabel Garcia de Leániz paso a Xosé Fortes, quen se encargaría de levar os derradeiros números da publicación.

Vagalume, un proxecto educativo para o público infanto-xuvenil.

Se ben, xa coa revista *Axóuxere* se tentara achegar aos máis pequenos anacos da nosa cultura a través da BD, será con *Vagalume* cando atopemos un verdadeiro proxecto de revista infantil e xuvenil. E todo grazas a diversos factores.

Primeiramente grazas ao esforzo económico dos creadores, organizados baixo a

sociedade anónima *Lumeiro*⁶¹⁵, na que tería moito a ver Xosé María Méndez Domenech⁶¹⁶, que fixo posíbel a elaboración dunha revista cunha calidade moi alta, tanto no material como no artístico. Non en balde, o proceso de elaboración da revista xestaríase desde dous anos antes de esta conseguir ver a luz, o que pode darnos idea da importancia e magnitude do proxecto.

En segundo lugar grazas á colaboración, en ocasións desinteresada, de numerosos axentes educadores, culturais⁶¹⁷ e artísticos de toda Galiza que dotarían dunha alta calidade e rigor todos os traballos recollidos no seu interior. Mostra deste rigor teríamos por exemplo a supervisión lingüística do *Instituto da Lingua Galega*. Así mesmo, de suma importancia sería a participación dos centos de nenos que, xa na derradeira etapa da revista, conformaron o eixo central da mesma a través das súas cartas, textos e debuxos.

En terceiro e derradeiro lugar, serían os subscriptores -até 5.000 en 1977- os que fixeron posíbel a existencia, aínda que por momentos cambaleante, da revista.

Dentro destas subscricións atoparíanse numerosos centros escolares, posto que a revista orientouse non só para un público infantil e xuvenil como produto de lecer, senón que buscaba ser empregado como vehículo educativo, como un material máis a empregar polos docentes que ensinaban a nosa lingua e cultura nos diferentes centros espallados por toda Galiza e especialmente no agro, onde as posibilidades de transmisión destes contidos educativos eran certamente escasos.

Estes valores educativos, baseados no carácter participativo dos propios lectores da revista, ficaban plasmados no editorial do primeiro número de *Vagalume*:

615 Tras dela atopariamos os nomes de Agustín Bueno Rodríguez, Carmela Iglesias Pérez Jacobo Rey Goldar e Eloy Isorna Artime.

616 O cal non aparece nomeado na revista, posto que viña de pasar varios meses no cárcere por propaganda ilegal e a súa participación visíbel podería pór en risco a publicación. Este feito provocaría que o seu nome non aparecese referenciado nalgúns artigos ou mesmo na enciclopedia galega, como ben denunciaron Eloy Isorna e Agustín Bueno no seu artigo *Vagalume: unha historia que non se pode esquecer*, (*El Correo Gallego*, 26 de febreiro de 1987).

617 Entre os que podemos atopar asociacións culturais como *O Facho*, *O Galo*, *Abrente*, *Francisco Lanza*, *Auriense*, etc...

Con este número de VAGALUME preséntase diante dos galegos un ambicioso proxecto.

O feito de que os nenos do agro adeprenderan a lectura nunha lingua diferente á materna, e o que a cultura que lle dan na escola non é a do mundo que decote arrodea ó neno, fan que este pense que o mundo da súa casa é inferior. Que sexa inseguro.

Por todo isto pensamos en poñer nas mans dos nosos educadores un material formativo en galego. Que interese ós escolares, de xeito que, anque estes adeprenderan o mecanismo da lectura no castelán, atopen tamén un aguillón pra se esforzar en ler a súa propia linguaxe.

A dobre finalidade de VAGALUME, esprica o seu contido. Como ferramenta prós educadores, ten seccións de historia, xeografía, ciencias naturais, matemáticas. Pra aguilloar ós nenos inclúense temas de iniciación literaria, contos, historietas educativas e moreas de dibuxos.

Sabido o problema do biculturalismo de Galicia, as nosas seccións arremoiñaranse no mundo e cultura do agro, pra facé-los valer diante dos ollos dos galego-falantes.

Embarcámonos nos nosos fites, nun labor de equipo, cheo de ilusión e de esperanza.

Pedimos e agradeceremos tódalas axudas, suxerencias e críticas. Sabemos que o noso traballo estará cheo de mendas e imperfeccións e que sóio verá verdadeiramente de proveito o día que axuden nel, do xeito que sexa, tódalas persoas preocupadas pola educación e por Galicia.

Os lectores decidirán se todo isto é unha pantasmada, ou algo moito de xeito.

E agora, adiante ¡¡o VAGALUME acende a súa morna luceciña!!

Así pois, ficaba máis que patente o carácter educativo da revista *Vagalume*, unha “publicación que opta pola formación a través dunha aprendizaxe moi vencellada á descuberta, ó espertar da curiosidade intelectual no máis novo”, así como “ó desenvolvemento do papel fundamental na vida dos rapaces dun lecer creativo”⁶¹⁸. Este labor educativo sería louvado polo propio Carlos Casares, quen acertadamente sinalaría con preocupación que este labor correspondería ás propias institucións, as cales deberían ser o garante cultural da cidadanía:

618 Neira Cruz, X.A. 2001: 296

Como é posible que un labor tan importante como este quede abandonado ao entusiasmo duns cantos, cando existen institucións que teñen a obriga moral de promover e realizar accións encamiñadas a dotar aos nenos non só dunha revista, senón de toda clase de materiais educativos e recreativos? (Casares, C. LVG, 22 maio 1977)

Para acadar estes obxectivos sería necesario contar cun equipo de traballo coñecedor da área educativa e así poder ofrecer o material axeitado para que tanto profesores como alumnos obteñan o mellor rendemento e disfrute das páxinas da publicación quincenal que se estaba a xestar. No excelente artigo de Antón Costa Rico e Manuel Bragado sobre a revista pódese observar como a mesma contaba cun selecto grupo de profesionais que achegarían a súa experiencia educativa aos contidos de *Vagalume*:

Xentes como o profesor compostelano Agustín Bueno, a familia Fernández de Lugo vencellada ao ensino tanto en Lugo a través do Colexio Fingoi como en Vigo, monxas e profesoras da Compañía de María, o crego Manoel Espiña desde A Coruña, onde "apadriñaba" a Asociación Católica de Mestres, de onde sairá o primeiro método de lectoescritura en galego (*Picariños*), os profesores Xoán Babarro e Ana M^a Fernández e tantos outros, foron acompañando o vencemento de balados que se opoñían á idea, entre eles a propia legalización dunha publicación periódica en lingua galega. Finalmente, baixo a coordinación da mestra rural e monxa Marta García de Leaniz (galega de devoción), diplomada en publicacións infantis pola Escola de Periodismo da Universidade de Barcelona o 1º de xaneiro de 1975 saía o primeiro número da publicación [...]

Ficaba patente polo tanto a implicación no proxecto de grandes valores do sector educativo. A isto sumarémolles a rede de apoios cos que contaba entre as mencionadas asociacións culturais, un “notable número de profesoras e profesores de diversos puntos” algúns dos cales “escribiron textos eles mesmos, colaborando na parte gráfica tamén bastantes debuxantes”⁶¹⁹, así como diversos estamentos como a Asociación Católica de Mestres da Coruña, o Movemento Cooperativo de Escola Popular Galega -Pedagogía Freinet-, o xa mencionado ILG e mesmo editoriais como Galaxia, Edicións do Castro, Xistral ou Castrelos.

619 Costa Rico, A. e Bragado, M., *Revista Galega de Ensino*, nº 25, xaneiro 1996, p.42.

Todo isto formaría un tecido sociocultural que lle daría ao proxecto unha categoría e un estatus aínda hoxe en día difícil de superar.

Repercusión e relevancia dunha experiencia pioneira.

Se en algo existiu un consenso dentro do espazo cultural galego respecto da revista *Vagalume*, é que esta obtivo a consideración por parte de todos os autores e membros deste espazo de ser un exemplo pioneiro e verdadeiro fíto de expresión cultural a todos os niveis e que non atoparía unha réplica similar⁶²⁰ a día de hoxe. Coa única experiencia previa da revista *As Roladas*⁶²¹ e de *Axóuxere*⁶²², os creadores da revista *Vagalume* conseguirían, grazas á xa mencionada colaboración de diversos estamentos culturais e educativos, crear o que, en palabras de Xosé Antón Neira Cruz sería “un dos exemplos de prensa infantil máis interesantes desenvolvidos no Estado español nese momento”⁶²³.

Estabamos pois ante un máis que interesante e importante proxecto para a nosa cultura que tiña, no soporte gráfico-textual da BD un dos seus máximos expoñentes, no que se intuía xa naquela altura como o método máis eficaz para achegar o maior número de coñecementos á poboación infantil e xuvenil galega. Esta posuía ademais un carácter de obra necesaria e colectiva do pobo galego. Así se sinalaría no artigo⁶²⁴ asinado por “Creba”, publicado dentro da sección das *Furnas do rei Cintolo* de IG:

O intento *Vagalume* é un intento válido. Galicia necesita non dunha, senón de moitas publicacións de revistas adicadas ós nenos e á mocidade, serias

620 Poderíamos sinalar importantes revistas no eido da BD como *Golfiño* que supuxeron tamén un fíto no campo cultural galego, mais que, con todo, tanto pola implicación e a importancia que *Vagalume* tivo na súa época, como polo carácter pioneiro desta, o *estatus* da publicación dos anos setenta preséntase moi difícil de acadar.

621 Iniciativa monolingüe en galego xurdida en 1922 e composta por catro páxinas dirixidas aos máis pequenos. Estaba escrita por Ramón Cabanillas e ilustrada por Castelao.

622 Vid. Punto 4.2.7.3

623 2007: 1010

624 Publicado o 4 de maio de 1975, p. 6.

meditadas, comprometidas, que caten, tanto as aldeas como as vías e á cibdade, o traballo e o estudo. Si ademais, de sobra o sabemos, moito do proceso de formación faise pola observación, entra olos ollos; o cómic adquire unha importancia tanxible á hora do entretemimento e do ocio educativos.

Porén, en dito artigo, se ben se louva o proxecto *Vagalume*, tamén se elabora unha crítica ao mesmo ao non acadar os obxectivos que se propón e alentando a un troco no modelo da mesma revista para facelo válido. Faise, polo tanto, unha vez que transcorren cinco meses dende a súa saída -arredor duns dez números- unha crítica á dirección que estaba a tomar a revista, como proxecto común debe responder ás necesidades do pobo antes que a intereses particulares:

Por eso o intento *Vagalume* é un intento válido, pro soio o intento xa que non está respostando nin o meio no que se procurou que prendera (o agro) nin os outros meios[...] *Vagalume* ten de cambear ou ten de morrer [...] A postura de *Vagalume* ten de ser de loita declarada, pra diste xeito conquistar un futuro millor para o noso pobo. (Idem)

A pesar da crítica, que solicita un maior compromiso e unha mensaxe máis directa, así como unha maior pegada nos ámbitos nos que se pretendía facer fincapé -o agro-, o que si deixa de manifesto é que a canle de transmisión coa que levar a termo o labor culturizador e educativo residiría en grande medida na BD.

Porén, se ben a recepción que se pretendía acadar non chegaría a ser suficiente para a obtención de beneficios que o fixeran rendíbel economicamente, as cifras non deixaban, ao noso entender, de ser máis que boas para este tipo de proxectos na nosa terra posto que chegaron a ser distribuídos máis de 5000⁶²⁵ exemplares en outubro de 1977. A quebra da distribuidora sumado aos problemas económicos e ás disensións que produciu a nova dirección que tomou a revista desde o número 13, -a xa mencionada substitución dos autores galegos por traducións de autores cataláns e polas obras que achegaban os nenos⁶²⁶- levaría ao esmorecemento progresivo dun

625 Precisaban máis de 8.000 distribucións para autofinanciarse.

626 Cariz que persoeiros como Carlos Casares apoiaron firmemente:

proxecto por canto a produto cultural xerado polos axentes competentes do mesmo. Porén, en 1978 recibiría unha mención honorífica na concesión dos *Premios da Crítica* o que daría un recoñecemento público á mesma e á traxectoria dunha iniciativa que se iniciara tres anos antes. Sairía pois en maio de 1978 o número 45/46 de *Vagalume* que viría a ser o derradeiro deste pioneiro proxecto.

Con todo, ficou patente, tanto polos diversos recoñecementos, así como polos axentes implicados na elaboración da revista, así como as cotas de distribución acadadas, e inclusive as críticas que puidera levar -o que o definiría como un proxecto vivo e recoñecíbel, é dicir non opaco nin minoritario- que esta revista, en palabras de Antón Costa Rico e Manuel Bragado:

[...] ocupa por todo unha fermosa, pioneira e necesaria páxina de louvor, na memoria da loita pola galeguización e a renovación pedagóxica en Galicia. Cómpre non esquecelo. (1986: 43)

4.3.1.1 Estrutura.

Ao igual que no caso da análise estrutural de *Axóuxere*, no caso de *Vagalume* seguiremos tamén o traballo realizado por Neira Cruz⁶²⁷ -o cal será tamén contrastado coa nosa lectura e percepción- que recolle con precisión os criterios organizativos da revista así como sinala os contidos da mesma, interesándonos para o noso traballo os que demarcan os contidos gráfico-textuais, que será os que analizaremos a continuación.

A respecto dos criterios organizativos da revista sinalará Neira Cruz:

A fórmula empregada por *Vagalume* para organizar os contidos das páxinas interiores responde a un curioso híbrido, certamente interesante, no que

“Por outra parte, como revista galega, *Vagalume* ten outro valor: a súa orixinalidade. A fuxida do mimetismo, que caracterizaba á segunda etapa. Ten moito máis atractivo un cómic feito por nenos, que a maior parte dos cómics feitos por maiores debuxan para os nenos. Este é outro dos acertos, e non o máis pequeno dunha revista que empeza a ter moitos”. *LV*, 22 de maio 1977.

627 Neira Cruz, X.A (2001) *Prensa escolar e infantil en Galicia*. (Tese de Doutoramento). Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da USC.

unha aparente rixidez estrutural dá cabida, sen embargo, a unha ampla mostra de seccións que mudan, aparecen, desaparecen ou se complementan sen cortes ou paróns abruptos. As solucións de continuidade parecen funcionar como a clave axeitada para permitir que o esquema xeral se manteña permitindo a meirande flexibilidade posible na adaptación e ubicación de contidos concretos. (2001: 306-307)

Así mesmo, sinalará Neira Cruz como os problemas económicos provocarán xa na segunda etapa unhas evidentes mudanzas no proceso editorial da revista:

As dificultades económicas e empresariais a que tivo que facer fronte *Vagalume* e que, a postre condicionaron a súa capacidade de supervivencia, tiveron a súa repercusión na organización da revista, xa que, a medida que os atrancos se multiplicaron, a fórmula de publicación foi modificándose, comezando ditos cambios polo abandono da periodicidade quincenal baixo a enunciación de constantes números extra, en realidade unha forma máis ou menos encuberta de converter o en principio medio quincenal en mensual ou mesmo bimestral (2001: 307)

Sexa como for, todas estas mudanzas que se producirían a partir desta segunda etapa da publicación, non afectará -aínda que se mencionarán algúns aspectos esenciais desa segunda etapa que non sexa de interese- á análise das obras de BDG, é dicir, a obras de BD feitas por autores galegos, excluindo as non pouco interesantes obras dos nenos publicadas na segunda etapa e as obras foráneas traducidas posto que non atenden á nosa fin.

Por canto ao esquema das seccións textuais que acompañan os contidos gráfico-textuais en cada unha das revistas, seguiremos a axeitada clasificación de Neira Cruz, e que non desenvolveremos posto que, non responderá tampouco ao noso obxecto de estudo. As seccións serían:

- *Editorial*. Onde se establece comunicación directa co lector para notificar mudanzas, incorporacións ou reclamar apoios ou poñer en coñecemento o estado da revista.
- *A nosa historia*. Dedicada a transmitir a historia do pobo galego.

- *Prós máis pequenos*. Breves contidos textuais para nenos que aínda están a comezar a ler.
- *Contos*. Incorporáanse textos de autores galegos, xa publicados ou orixinais e de carácter infantil.
- *Poemas*. Ao igual que os contos, recolle poemas, orixinais ou xa publicados por autores galegos.
- *Os nenos fan teatro*. No mesmo sentido que as anteriores seccións co engadido de ser pezas acondicionadas para ser representadas nas aulas.
- *Xogos*. Ensina aos rapaces xogos tradicionais galegos.
- *As nosas bisbarras*. Presenta as distintas comarcas galegas.
- *Galego na escola*. Abrangue a teoría sobre o proceso de normalización da lingua.
- *Literatura galega*. Sección destinada a recoller os grandes textos de autores galegos de todos os tempos.
- *Seccións ocasionais*. Responden a festas determinadas como os magostos ou o entroido ou a seccións que seguindo o material enviado polos lectores acabarían por ter unha certa fixación dentro da revista.

O que deixarían patente estas diversas seccións textuais que compuñan a revista sería precisamente o xa mencionado carácter educativo e de valioso recurso didáctico para profesores e mestres.

Así pois estas seccións máis “teóricas” serán o apoio perfecto das diversas pranchas de BD, onde, cun carácter máis lúdico, pódense atopar numerosos elementos que se desenvolven nas devanditas seccións textuais.

Respecto da clasificación dos contidos gráfico-textuais elaboraremos unha clasificación por autores, posto que algúns deles desenvolveron máis dunha serie de pranchas, mais mantendo polo xeral cadanseu código gráfico e estilístico. Neste senso afastarémonos pois da clasificación por pranchas de Neira Cruz, nas cales algunhas quedaron ademais sen identificar correctamente debido á ausencia de sinatura ou á variación desta por parte dun mesmo autor.

Entre os autores que participarían coas súas obras de BD na revista *Vagalume* nestes doce primeiros números teríamos⁶²⁸:

- Autoría anónima. De autoría anónima teríamos as tiras *A vella Galicia* e *Contos populares*, tendo en especial os primeiros a súa correspondencia nos “contos galegos” que moitos autores gráficos galegos realizaron na primeira metade do século XX⁶²⁹. Así mesmo contamos con outras dúas pranchas anónimas, unha sen asinar e outra baixo o alcume de Pedro Madruga.
- Fernando Porto. Publicaría *Un día coa panda*.
- Ferreiro. Publicaría as pranchas *As perdices do Ferreiro*, *A vaca Filomena*, *Fáisco*, *A merenda milagrosa* e *Mácorman*.
- Gonzalo Navaza. Publicaría pranchas soltas con títulos como *Roubando Porcos*, *Os dous lobos* ou *Roubando mazás*.
- Llorca Freire, Jorge. Publicou tres pranchas baixo o título de *Silvestre*.

628 Por orde alfabética.

629 Vid. 0.5.

- Miguel Docampo. Publicou pranchas soltas como *A gran mazá* ou *O tolo*.
- Navarro. Publicaría *Manoliño* e as xa coñecidas *Cousas de Ugenio*.
- Oitabén. Publicaría as series *Sol Por* e *Tarrantés*.
- Ricardo Lázaro. Publicaría a serie *As aventuras de Alistarco Polo* e a prancha *Uns baños*.
- Saavedra Pita. Publicaría a serie *Adoquín Castañón*.
- Xiráldez. Asinaría tamén como PP -Pepe Xiráldez- e publicaría *Contos do Tarabelo*, *Samuel*, *Doña Fu* e pranchas soltas como *Non é tan doado*, *O buscador de tesouros*, *Sin conoce-lo agro non se lle pode axudar*. ou *O piñeiro Mudo*.

4.3.1.2 Análise das obras.

Autoría anónima

Ao longo dos doce números desta primeira etapa de *Vagalume* publicaríanse unha serie de narracións gráficas de autoría anónima baixo o nome *A vella Galicia*. Estas narracións gráficas de corte popular e moralizante emparentaríanse máis cos precedentes directos da BDG como os *cantares de cego* ou os *contos galegos*⁶³⁰ que no primeiro terzo do século XX publicaron autores como Álvaro Cebreiro, Manuel Torres ou Castelao en diversos xornais como o madrileño *El Sol*.

Desta maneira, as narracións d'*A vella Galicia* presentaríanse en dúas tiras horizontais -agás a derradeira, que presentaría só unha- cunha estrutura fixa de tres

⁶³⁰Establecendo, como xa se sinalou anteriormente unha relación entre esta emerxencia da BDG e a tradición oral galega.

cadriños en cada tira. Os diálogos e narracións presentaríanse por fóra do marco gráfico -e polo tanto sen os característicos globos- e estaría formado por unha estrutura fixa de dous versos⁶³¹ con rima. Neles debúllanse os acontecementos que se están a desenvolver na parte gráfica. Por baixo desta estrutura aparece sempre un refrán que ten a ver co sentido da historia. Este terá ou ben un carácter moralizante ou lle conferirá un sentido gobar á historia que se acaba de contar.

Temos así narracións onde se advirte do negativo de certas accións como beber en exceso, falar mal da xente ou de presumir, rematando sempre os protagonistas perxudicados polas súas accións. Refráns como *Quen ten a lingua aguda que teña a costela dura*; *Muller preguiceira e home troiteiro, nin boa meda nin bo palleiro*; *O que se dá á bebida, ben pouco estima a súa vida* ou *Quen pensa soio nos cartos, atopará moitos chascos*, sinalarán perfectamente este carácter moralizante que se quería transmitir.



Fig. 172 En *A vella Galicia* retrátanse desde os modos de vida galegos até accións negativas dos protagonistas que rematarán cun final moralizante. Nalgúñas ocasións estas composicións populares semellan ir máis dirixidas aos adultos que aos propios nenos.

631 Contamos cunha excepción onde se presentan catro versos, tamén rimados.

Noutras ocasións as narracións gráficas presentan elementos idiosincrásicos ou modos de vida e de traballo dos galegos, desde a tristura da emigración até os labores como ir de pesca, sacar o gando ou recoller mel. As frases finais “Traballando traballando a vida vai pasando”; “O home é de onde nace, o boi de onde paze” ou “Abril frío e mollado, enche o celeiro e farta o gando” darían conta das narracións gráficas onde se transmiten os nosos modos de vida, sobre todo os modos rurais e os máis antergos, é dicir, os que máis terían a ver coa “vella Galicia”.

Na mesma páxina que *A vella Galicia* comezarían a publicarse no número 11 -páx. 10- os *Contos populares* en formato BD. Estes contos estarían até ese momento a ser narrados só textualmente. Desta mudanza e das complexidades que conleva o paso dos contos ao nivel gráfico fanse eco ao pé do primeiro destes dous contos:

Neste número escomenzamos a poñer en historietas os contos populares [...] Nembargantes, a técnica da historieta, ó contarse cun espazo xa fixado, obriga a certas deformacións. Así, “A MERENDA” de hoxe son dúas merendas, pro tivéronse que sintetizar.

A pesar de ter que presentar este conto oral dunha maneira máis sintética, o feito de levar ao eido da BD algo tan necesario para os nenos como os contos, lendas e historias transmitidos popularmente, constitúe un fito dentro da nosa cultura e un feito que desgraciadamente co percurso do tempo non tería a desexada continuidade noutras publicacións.

Nesta primeira ocasión adaptouse pois o *Conto do raposo e a cegoña*, cuxas figuras animais antropomorfizadas e o carácter educativo da propia historia presentaba o modelo perfecto a seguir. Así, en tres ringleiras de tiras, dun formato en xeral apaisado, dásenos conta de como a cegoña convida a xantar ao raposo e como con mala intención esta intenta darlle o xantar nunha botella, co que nada podería facer o raposo. Ante isto o raposo devólvelle a xogada tirándolle a botella ao chan, podendo así lambelo el mentres a cegoña queda imposibilitada de o facer co seu peteiro. Amósase así unha lección de castigo aos que teñen mala fe e non

comparten o que teñen.

Os debuxos, presentados con sinxelos trazos e sen presentar unhas liñas moi “amábeis”⁶³² para os ollos dun mozo lector son, porén, mellorados na segunda historieta, cun tamaño máis amplo -recurtando espazo á sección *A vella Galicia*- e cuns debuxos máis perfeccionados e dirixidos especialmente para o público mozo.

No relato *Fai deus fai* preséntasenos de novo a un raposo como protagonista que, aproveitándose dos lóstregos para ver e poder coller as cirolas dunha claudieira clámalle a Deus: “¡Fai Deus fai que che hei de dar unha cirola!”.



Fig. 173 Cunha parte gráfica máis icónica e axeitada aos modelos “canónicos” da BD para nenos desenvólvese máis un conto provinte da tradición oral, e onde se pon de manifesto os valores éticos e morais.

632 Como serían por exemplo unhas liñas máis grosas e de trazos redondeados como por exemplo na *Escuela Bruguera*.

Ante a súa lambonería e non cumprimento do pedido o raposo acaba por recibir un “cirolazo”, un raio con ton moralizante que nos advertiría de que na vida non se pode ser egoísta nin mentireiro. O aumento do tamaño da sección indícanos que se estaba a apostar por este novo elemento historioretístico que, porén, finalizaría a súa andaina coa fin da primeira etapa de *Vagalume*.

Teriamos ademais destas series dúas pranchas máis sen autor recoñecíbel:

Unha ten por título *Falando da emigración* -nº11, p.12- e non levaría ningunha sinatura. A historia nárranos o encontro entre un home e unha nena á quen lle explica como na súa época non podían estudar posto que tiñan que emigrar para poder gañar diñeiro. Destaca a parte gráfica de liñas grosas e onduladas, que recrea un debuxo infantilizante, semellante ao que realizaría un propio neno.

A outra prancha *Co tempo e unha cana* -nº 12, pax.14- aparecería asinada co alcume de Pedro Madruga polo que non sabemos o nome real do autor que a elaborou. Na prancha elabórase unha estampa costumista de pesca onde un home mófase do seu veciño que só pesca zapatos. Co paso do tempo o home fica sorprendido de que o seu veciño montou unha zapataría.

Fernando Porto

Do autor Fernando Porto⁶³³ (A Estrada, 1956) ademais de varias ilustracións de poemas para a revista, contamos coa BD *Un día coa panda*, publicada no número 10 de *Vagalume* -páx. 12 e 13- a dobre páxina.

A BD de *Un día coa panda* presenta unha estrutura sinxela, tanto a nivel gráfico, cuns debuxos de carácter infantilizante⁶³⁴ e cunha monotonía na estrutura dos cadriños e nas cores que acusan ser moi repetitivos.

633 Artista que comezaría no eido do debuxo e a pintura para posteriormente e até día de hoxe dedicarse ao eido da artesanía sendo fundador da Asociación Galega de Artesáns.

634 Con isto queremos dicir que os debuxos posúen certos trazos, como a caracterización dos personaxes, as proporcións e as formas.



Fig. 174 Porto trazaría unha clásica historia onde un neno abusón aproveítase dos seus amigos e finalmente recibe o seu merecido.

A historia preséntase tamén sinxela ao narrarnos os sucesos dun día nun grupo de amigos. Nela Manolón “o mangallón” encírrase ao perder unha carreira fronte ao seu amigo Paspallás polo que lle rouba as rosquillas que gañara como premio. Non contento con isto, decide ir onde está a xogar Paspallás xunto con Lito e máis outros dous amigos, e decide roubarlles unha boliña coa que estaban a xogar. Finalmente Manolón recibirá unha lección, aprendendo que non se pode ser un aproveitado. A pesar desta estrutura ben sinxela, a obra semella conectar ben cos sucesos que máis habitualmente lles sucederían a un grupo de rapaces e aportando unha lección de convivencia, na liña da transmisión de valores que desde a revista se estaba a levar.

Ferreiro.

Será precisamente, unha das pranchas que, aínda que sen sinatura lle son atribuídas ao debuxante *Ferreiro* a que, no primeiro número, inaugure a BD na revista *Vagalume*. Levaría por título *As perdices do Ferreiro*⁶³⁵ e, canda esta, atoparemos neste primeiro número da revista outras dúas obras atribuídas ao mesmo autor e que presentarán as mesmas características: *A vaca Filomena* e *Faisco*. No segundo número atoparíase prancha *A merenda milagrosa*.

Sobre as mesmas⁶³⁶ apuntaría Neira Cruz:

[...] constitúen unha adaptación en clave galega de personaxes e estilos habituais no cómic infantil español do momento. Argumentalmente, advírtese unha febleza evidente nas historias que se formulan, todas elas baseadas -curiosa ou non tan curiosamente- en tipos e situacións propias do medio rural. A dimensión tradicionalista ou enxebrizante destas series queda reforzada polo emprego habitual de máximas, modismos ou refráns patrimoniais. (2011: 313-314)

635 O feito de poñer o nome de Ferreiro con maiúscula definiría a autoría da prancha a cargo de dito debuxante por canto estaría a definir un nome propio e non a profesión.

636 En concreto, Neira Cruz referirase ás pranchas *A vaca Filomena* e *As perdices do Ferreiro*, mais considerámolo extensíbel ás demais obras mencionadas.



Fig. 175 Ferreiro desenvolvería unha temática costumista onde ambientes e personaxes amosan, quizais en exceso, unha ruralidade tosca e atrasada que iría en contra da visión que a revista quería -ou debería- transmitir.

Efectivamente atopamos, nestas obras de carácter autoconclusivo, uns elementos comúns que as definirían. O primeiro elemento sería o carácter ruralizante, tanto polo escenario, como polos personaxes que aparecen e as situacións que se producen. Así, nas catro obras atopariámonos ou ben, dentro dunha aldea coas súas casas e valados de pedra, ou ben no campo, dende onde se pode observar a aldea ao fondo -ou algún elemento que nos sinale a súa proximidade.

Por canto aos personaxes, apuntarían na mesma dirección que as localizacións: teríamos uns personaxes ruralizantes que, ao noso entender, non axudarían a unha dignificación do rural, precisamente a poboación á que se quería dirixir especialmente a publicación de *Vagalume*. Así atopamos personaxes como o cazador e o cura da aldea -*As perdices do Ferreiro*-, o parvo da aldea -*Faisco*- ou o rudo gandeiro e máis a súa vaca -*A vaca Filomena*-. A representación dos personaxes e lugares lévanos, en ocasións, tanto polas construcións como polas vestimentas, a pensar que ben se pode tratar de obras -como ben sinala Neira Cruz- adaptadas ao galego de obras de BD españolas do momento.

Todas estas pranchas presentarían tanto unha estrutura similar, así como uns mesmos trazos tanto gráficos como narrativos. Observamos pois que as pranchas aparecen formadas por catro tiras de dous ou tres cadriños cada unha, mantendo unha certa uniformidade de tamaño nas mesmas, sendo o suficientemente amplas, tal e como correspondería ás BD realizadas para un público infantil. Os personaxes, tamén de acordo co desenvolvemento dunha BD infantil aparecerán cunha gran carga icónica, resaltando os trazos estereotipados de cada personaxe: o cura gordo e lambón, o gandeiro forte e rudo o aldeán parvo cun paraugas nas costas...

A estes modelos de personaxes estereotipados hai que sumarlle o eixo narrativo das historias, onde atopamos esa “febleza evidente” nas mesmas: o eixo temático lévanos a observar a rudeza e modo de vida carente de valores e de mesura nas aldeas, e enxergando a resolución e a matriz cómica das historias por medio de labazadas, couces, persecucións...

Tamén da autoría de Ferreiro⁶³⁷ teríamos a prancha *Máccorman*⁶³⁸. Co mesmo carácter autoconclusivo as personaxes e variarían substancialmente. No caso de *Máccorman* representaríase tanto uns personaxes como localizacións moi distintas das anteriores ao tratarse dunha narración sobre un sucedáneo de “Tarzán” e os seus desencontros cos animais da selva. Porén, da mesma maneira que nos casos anteriores, a narración non propón ningún tipo de reflexión ao neno e basea o seu ton humorístico nas labazadas do protagonista nos animais.

Gonzalo Navaza

Gonzalo Navaza (Lalín 1957), coñecido esencialmente no campo artístico pola súa faceta de escritor⁶³⁹ e no campo da investigación polos seus estudos da toponimia, aventurouse nesta altura a escribir e debuxar tres pranchas de BD: *Roubando Porcos* -nº 8, pax.3-, *Os dous lobos* -nº 9, pax. 13- e *Roubando mazás* -nº 11, pax.14-.

As tres pranchas, presentan unha indubidábel influencia da *Escuela Bruguera* en tanto a que presentan os seguintes trazos definitorios e habituais dos autores de dita editorial:

- *Estrutura narrativa* baseada nos desexos dos protagonistas de conseguir un obxectivo e a frustración conseguinte de non acadalo sufrindo ademais un desgraciado final -golpe físico ou síquico-.
- *Debuxo infantilizante* baseado nos trazos caricaturescos dos protagonistas e as súas expresións

637 A falta da sinatura na prancha, as características gráficas da mesma así nolo indicarían.

638 *Vagalume* nº 2, p. 4.

639 Tanto no eido da poesía -*Fabrica íntima*, *A torre da derrota*, *Libra*- como na narrativa -*Erros e Tánatos*, *Elucidario*, *Santos e defuntos*-, así como na tradución de importantísimas obras literarias -*As flores do mal* ou *Robinson Crusoe*- e a participación en numerosas obras colectivas.

- *Carácter autoconclusivo* das pranchas.

Así, nas tres pranchas que temos, Gonzalo Navaza desenvolvería unha mesma estrutura narrativa: dous personaxes planean facer algún tipo de maldade -roubar ou asustar- saíndolles finalmente o tiro pola culata, sendo eles os perxudicados polas súas propias accións.

En *Roubando porcos* o desenlace cómico virá do intento por parte de Xan e o seu compañeiro de roubar uns porcos dun cortello, o que os levará finalmente a ser trabados por un can e ser perseguidos polo dono do cortello, ao seren confundidos estes cos porcos.

Na prancha *Roubando mazás* a historia repetirase, desta volta tentando roubar os dous protagonistas, -distintos dos anteriores- as mazás do Tío Perico. Cando un dos dous ladróns é sorprendido foxe, deixando pendurado ao seu compañeiro, e á mercede do tío Perico.

Pola súa banda, en *Os dous lobos* será o intento de dous falcatrueiros de asustar ao amigo Mingos facéndose pasar por un lobo -por medio dunha pelica de lobo- o que levará aos dous protagonistas ao cómico desenlace final ao atopárense co verdadeiro animal.

Para conseguir un maior efecto cómico nas pranchas, os distintos cadriños presentan apenas decorados ou recargamento⁶⁴⁰, recaendo o peso nas cómicas facianas dos personaxes, de grandes narices e cabezas -sobre todo en *Roubando porcos*- ou de aspecto estrambótico -sobre todo n'*Os dous lobos*. Así, os protagonistas prodúcennos xa a primeira vista un efecto cómico que nos aventura cal será o seu desafortunado final.

⁶⁴⁰ Neste sentido alónxase de certos autores da *Escuela Bruguera* como Ibáñez, quen incluía numerosos elementos alleos á acción e profesaba un detallismo inusitado até ese momento nas obras de dita editorial.



Fig. 176 Gonzalo Navaza internouse a través de *Vagalume* no eido da BD, o que nos dá a idea da implicación que dende todos os sectores da cultura galega se estaba a ter con este ambicioso proxecto. Navaza realizaría unhas pranchas cunha acusada influencia dos historietistas que dende a editorial Bruguera copaban o mercado estatal da BD dende finais dos anos 40.

O escritor e pintor Jorge Llorca Freire⁶⁴¹ (Ferrol, 1952) faría tamén a súa pequena aportación para a revista no eido da BD, xénero que, como a maioría dos que aquí colaboraron acabaría por abandonar, ben dada a incapacidade de acadar unha estabilidade dentro das publicacións de BD, ben por non ser este eido natural da súa produción artística.

Llorca publicaría tres pranchas: dúas baixo o título *Silvestre*⁶⁴² e asinadas baixo J. Llorca, e unha que aínda que non presenta título e aparece asinado como *Xurxo*⁶⁴³ pertencería á esta mesma serie e autor.

Nas pranchas de *Silvestre* atopamos a un protagonista atípico na BD posto que se nos presenta como un escritor e como unha persoa culta. Este feito deducímolo dos primeiros cadriños da segunda prancha publicada⁶⁴⁴, onde o protagonista, sentado e cavilando ao carón dunha mesa onde se pode observar unha pluma, un tinteiro e varios libros e papeis, sinala: “Mañá é o día de ler os poemas e aínda non fixen o meu...”. Sería, como acabamos de sinalar un personaxe pouco común dentro da BD posto que, polo xeral, ou se nos presentan os protagonistas como heroes fornidos, valentes e aguerridos ou ben como -sobre todo nas BD cómicas- protagonistas de baixas cavilacións e pouco siso cuxas irracionais accións provocarán o riso.

Desta maneira, ao presentar un protagonista aparentemente culto e cavilante en temas como a escritura dunha poesía, podemos pensar que a prancha non vai acadar un compoñente suficientemente humorístico, descartando tamén que sexa unha serie de aventuras, polas características iniciais da propia prancha.

Así, o matiz cómico virá polo carácter despistado e en certa maneira

641 Licenciado en Belas Artes, exerceu como profesor na Escola de Arte e Superior de Deseño Pablo Picasso. Na súa faceta de escritor destaca como gañador do Premio de Narracións curtas Ateneo Ferrolán así como na publicación dos libros *O salto do can* (Xerais, 2009) e *O violín de Rembrandt*, co que gañaría no 2013 o XXXI Premio Blanco Amor de Novela Longa.

642 O que nos demostraría que pretendía crear unha serie cun personaxe fixo.

643 O normal é que os autores empreguen unha soa sinatura en todos os seus traballos, aínda que, como tamén imos ver no caso de Xiráldez, non sempre se cumpre.

644 N° 7, p. 5

extravagante⁶⁴⁵ do propio protagonista, quen, na prancha sinalada anteriormente anda cavilando en alto pola rúa sobre un poema, o que lle dará un aspecto de tolo para o resto de viandantes. O clímax cómico virá no derradeiro cadriño cando, no canto do poema, leva a quiniela futbolística da fin de semana, provocando os abuceos do público alí presente.

Na primeira das pranchas⁶⁴⁶ o cariz cómico viría ao atopar o protagonista un disfraz de Napoleón no faiado co que, cando pretende gastarlle unha broma ao veciño é tomado por tolo⁶⁴⁷ e levado a un psiquiátrico.

Na derradeira prancha *Silvestre* trasladaríase da cidade ao campo, a visitar -iso entendemos- a aldea onde naceu ou onde pasou a infancia. Alí atoparase cos coñecidos do lugar -incluído un burro- o que o levará a divertidas situacións.

En apenas tres historias conséguese transmitir perfectamente cal sería o desenvolvemento sucesivo das mesmas, tanto por medio da psicoloxía do protagonista como polo desencadeamento das súas accións. Así, *Silvestre*, con aparencia apacíbel, e de relaxado aínda que estrambótico carácter, tomará erradas determinacións cotiás que o levarán ao equívoco cos grupos de persoas ante os que se atopa, obtendo un final cómico, aínda que negativo para el. Só no caso da terceira prancha, serán as situacións de contraste de *Silvestre*, home acomodado de cidade, fronte aos modos rurais -homes barudos, nenos retranqueiros- dos habitantes as que provoquen o matiz cómico.

Non obstante, unha das características máis salientábeis das pranchas de Llorca é o coñecemento e aplicación de moitos dos convencionalismos da BD que en ocasións presentan moitas dificultades aos autores que se inician neste eido.

Jorge Llorca emprega no desenvolvemento das dúas historias unha axeitada distribución dos cadriños, así como un correcto uso dos diferentes planos para amosarnos elementos que nos definen as situacións e os personaxes.

645 Trazos que presentan non pouca cantidade de escritores e que, sendo o propio Llorca tamén escritor, pode ser un matiz autoreferencial.

646 N° 6, p.4.

647 É un recurso habitual na BD representar aos tolos como persoas que se cren Napoleón, cun sombreiro napoleónico e a man no peito por debaixo da camisa.



Fig. 177 Llorca fai unha correcta distribución dos cadriños ao longo da prancha, variando o tamaño dos mesmos en función dos planos, chegando a elaborar áxiles planos-secuencia que achegarán dinamismo á acción.

Así, temos por exemplo os dous primeiros cadriños da prancha do número 7 -Fig.177- onde, por medio de planos xerais da mesa podemos ver todos os obxectos que nos denotan que *Silvestre* é un escritor. Da mesma maneira, no cadriño final desta prancha recolleríase non só o ridículo momento de *Silvestre* mediante a súa expresión, senón que se abriría o cadriño a un plano xeral onde unha multitude de persoas abuchean e se mofan do protagonista.

Destaca tamén o uso dos planos-secuencia aportando dinamismo á narración mediante a sucesión de diversos momentos dentro do mesmo cadriño. Redundaría así o autor no nerviosismo do personaxe nos momentos de máxima tensión para el. Importante serán nalgúns destes planos-secuencia o emprego das liñas cinéticas marcando os distintos movementos do personaxe baixo un mesmo plano.

Este coñecemento dos convencionalismos da BD tamén podemos observalo na variedade coa que inserta e moldea os distintos globos para adaptalos ás expresións dos personaxes.

Unha outra característica a sinalar é a introdución, na primeira das pranchas⁶⁴⁸ dun elemento autoreferencial ao poñer nas mans duns dos personaxes, unha persoa maior, unha revista co nome de *Vagalume*.

Miguel Docampo

O pintor Miguel Docampo (Catoira 1953) iniciaría o seu percorrido artístico no eido da plástica -as súas primeiras participacións en exposicións colectivas serían nos anos 1974 e 1975- case simultaneamente coas súas colaboracións en *Vagalume*⁶⁴⁹. Nesta revista participaría primeiro como colaborador, para logo pasar a ser encargado de colaboracións e finalmente deseñador da mesma.

Como autor de BD para *Vagalume*, publicaría as pranchas *A gran mazá*, *O Tolo*,

⁶⁴⁸ *Vagalume* nº 6.

⁶⁴⁹ Logo seguiría colaborando coas súas ilustracións en publicacións como TE, ANT, *Dorna*, e mesmo participaría en 1982 na *Mostra de Cómic galego* no pub Paraíso Perdido en Santiago de Compostela.

O soño e *Os borrachos*⁶⁵⁰. Tamén publicaría unha tira vertical sen título, como apoio a un artigo.

As pranchas presentan no seu conxunto unha fío argumental de filiación surrealista, achegándose nalgún dos casos a estampas beckettianas e aos seus diálogos do absurdo.

Así, n'*A gran mazá*⁶⁵¹ cóntasenos como dous rapaces atopan unha mazá xigante, mais cando van avisar aos seus amigos, un home con barba decide maliciosamente levarse a mazá. Finalmente o home sufrirá as consecuencias ao saír de dentro da mazá un verme xigante.

O aspecto de serpe que presenta o verme, sumado á simbólica mazá e ao castigo -por roubo- que sofre o home de barba, lévanos a percibir unha dimensión mítica e bíblica na concepción da historia, aínda que coa conseguinte alteración de elementos.

N'*O Tolo*⁶⁵², un neno atópase cun home que di estar tolo e, ao ver que o neno non lle ten medo decide contarlle a súa historia. Nela sinala que polo feito de querer ser libre -querer voar coma os paxaros- e querer gastar os cartos “en chuches”, foi metido nun manicomio. Aínda que conseguiu escapar, toda a xente lle chama tolo e tenlle medo só por “non face-lo que quería a xente”. Desta volta temos máis unha mensaxe que chamaría aos rapaces a disfrutar da vida e a non encerrarse nos modelos de vida que se establecen rixidamente na sociedade.

N'*O soño*⁶⁵³, por contra, preséntanos a un neno ao que se lle ocorre a idea de destruír o mundo, e tras o cal van xurdindo estraños seres. Finalmente semella caer nun vórtice até que esperta, dándose conta do soño tan raro que estaba a ter.

N'*Os borrachos*⁶⁵⁴ preséntase a un home que, cunha botella de viño da man, anda cunha *trompa* pola rúa, no sentido figurado e no literal posto que leva simbolicamente este instrumento na outra man.

650 Nestes dous últimos casos serán nomes propostos por nós ao non ter título as mesmas.

651 *Vagalume* nº4, contracapa.

652 *Vagalume* nº6, contracapa.

653 *Vagalume* nº7, contracapa.

654 *Vagalume* nº8, contracapa.



Fig.178 Nas pranchas de Docampo atopamos un universo surrealista onde as ondulacións, as formas e as cores levarán o peso da narración creando unha estética moi persoal e atractiva para a visión do público mozo ao que van dirixidas.

Ao esvarar cun patín, un outro home disfrazado de policía consegue arrebatarlle a botella para finalmente beber dela mentres sinala como de borrachos “ían eses dous”. Este feito daranos a idea deque dito home xa estaría borracho ao ver dobre antes de ter a botella.

Porén, a verdadeira forza das pranchas residirá na parte gráfica. Aínda que a distribución dos cadriños é estábel e convencional, oito cadriños do mesmo tamaño e forma -excepto n'*O soño*- situados en ringleiras dous a dous, o grafismo interior amosa un *horror vacui* de filiación surrealista condensado a través dunha multiplicidade de formas e cores.

As accións desenvólvense, desta maneira, baixo uns espazos inzados dunha abstracción de aura psicodélica que parece cobrar vida tras dos personaxes. Os personaxes son representados así mesmo baixo unhas formas redondeadas e inzados da mesma maneira dun potente colorido que, en ocasións, dános a sensación de estar ante uns pallasos de circo. Isto, sumado aos dialogos do “absurdo” dalgunha das narracións e ao escenario policromado e delirante que acolle a estas figuras dános a sensación de estar ante un verdadeiro circo surrealista. Non obstante, este universo persoal que Docampo creou a través da unión de imaxes e cores, capta de maneira fulminante a atención do lector-espectador, sobre todo se pensamos nos rapaces aos que se dirixe a publicación.

Nas pranchas pódese observar a plasmación a nivel da BD da creacións autodidacta e abstracta na que se estaba a iniciar como pintor, nun eixo que nos recorda, -e destacando as diferencias plásticas existentes entre os dous- á plasmación que do seu universo artístico fixera Reimundo Patiño nas súas obras de BD.

Respecto da tira vertical que publica no nº 8 -pax.13-, tanto a estética como o argumento preséntanse moito máis convencionais ao tratarse dunha tira que apoia un texto que trata da problemática do alcoholismo e que se basea na mensaxe final na que se alerta dos riscos que provoca o consumo de alcol.

A partir do número 5, a revista tería unha incorporación que daría, se callar, máis *caché* á esta publicación. Falamos de Xan Navarro, un dos pais da BDG. A importancia da súa incorporación reflíctese no anuncio da súa presenza no editorial deste número, onde se sinala ademais as algunhas características da súa vida e obra:

No derradeiro número de VAGALUME, comezou unha serie de historietas co título de “Cousas de UGENIO”. Moitos dos pais dos nosos lectores, moitos dos nosos educadores que tan xentilmente lle axudan a VAGALUME no seu obxectivo, reconocerían o persoaxe. Pro, como prós nenos non é conocido, o mellor será contar un pouquiño a súa historia.

UGENIO nacéu en xuño do 1947 nas páxinas do xornal “*El Correo Gallego*” de Santiago, sendo o seu pai *Xan Navarro*, que por certo, é madrileño.

UGENIO aparecía nunhas “*tiras*”, e os seus problemas eran os que todos tiñan naqueles tempos: co Concello, coa Tabacalera, cos Abastos. Problemas eternos da vida cotidián. Pola vixencia da súa problemática, pola “*chispa*” do seu pai, UGENIO acadou un gran éxito, chegando a publicarse cinco centos e pico de historietas. Despois, o seu pai, coa súa muller galega e os seus fillos picholeiros, marchou prós madriles, e UGENIO pasou a unha vida privada, sin que as súas cousas foran tan públicas como denantes.

Agora, UGENIO, volve a mostrarnos, dende as nosas páxinas, as anécdotas de día a día, namentras pasea cos amigos, ou vai pró traballo polas estreitas rúas dunha cidade galega calisquera.

Incorporaríase pois á revista un importante colaborador que, a pesar do éxito colleitado nos anos corenta no xornal *El Correo Gallego*, tivera que abandonar por motivos persoais as publicacións, ficándonos soamente a posterior publicación monográfica *Cousas de Ugenio*, que sairía en Santiago de Compostela nos anos 60. A reincorporación anos despois do autor, cunha nova xeira de publicacións advírtenos do xa mencionado compromiso dos estamentos culturais co proxecto da revista.

Navarro participaría, pois, coas súas pranchas de *Cousas de Ugenio*, dende o número catro, incorporándose dende o número seis a tira vertical de *Manoliño*.

Da serie de *Cousas de Ugenio* publicaría un total de nove pranchas entre as cales podemos distinguir dous tipos de distribución dos cadriños:

- Unha distribución ríxida e máis convencional formada por seis cadriños perfectamente delimitados e dispostos en ringleiras de dous.
- Unha distribución máis moldeábel formada por unha estrutura 2-1-2 e sen bordes delimitados entre os cadriños, chegando a fundirse algúns dos espazos.

Teríamos, pois, un formato ben distinto ao das tiras que adoitaba publicar en *El Correo Gallego*, o que nos reflicte que evidentemente estas pranchas foran feitas especialmente para *Vagalume* e non eran simplemente unha escolla das xa publicadas ou desbotadas no seu momento.

As historias que se nos narran en *Cousas de Ugenio*, seguen a ser, como ben se mencionou no editorial, “problemas” ou asuntos da “vida cotián”. Así *Ugenio*, sempre acompañado por un amigo fala dos temas que lle preocupan mentres pasea pola vila. Estes temas terán unha conclusión cómica no derradeiro cadriño por medio dunha frase ocorrente do noso protagonista. A enfermidade, diversas ocorrencias ou as relacións matrimoniais dos amigos, forman parte das relaxadas conversas que o protagonista mantén mentres pasea ou toma uns viños.

Ugenio preséntase desta maneira como unha persoa tranquila, coñecedora das súas xentes e apreciado polos distintos amigos que pasean con el. Tamén é unha persoa culta e con sabiduría popular, polo que en numerosas ocasións os amigos pídenlle opinión sobre determinados temas. Sempre co seu pito na boca e a súa boina e paraugas, *Ugenio* presenta unha enorme medida e tranquilidade á hora de aconsellar aos amigos ou de transmitir o seu pensamento. Incluso á hora de ser retranqueiro con coñecidos ou incluso descoñecidos, faino cunha aparente seriedade e tranquilidade que deixa sen fala a quen o escoita.

Unha das características máis salientábeis das pranchas de *Ugenio* ademais da

pausa retranqueira coa que aborda os distintos temas e problemas, será a dos espazos polos que avanza os personaxes.

Navarro amósanos un abano de aldeas, vilas e cidades galegas como Lestrove, Aguiño ou Santiago de Compostela⁶⁵⁵, plasmando delas elementos característicos da nosa cultura como hórreos, os peiraos e embarcacións mariñeiras, cruceiros, ou tascas típicas.

Nalgúns dos casos destaca a minuciosidade coa que se tenta representar todos estes elementos que nos sitúan nun lugar e nun tempo: desde os paneis indicadores dos distintos lugares, os carteis das festas pendurados nos bares ou da rota que fai o autobús que por diante dos personaxes pasa. Toda esta configuración de elementos conseguen mergullarnos completamente no tempo e no lugar da acción. Para conseguir isto, Navarro xoga coa profundidade nos diversos cadriños para dar cabida a todos os elementos que representen a nosa cultura. Un dos mellores exemplos disto atopámolo na prancha do número 7 da revista -Vid. Fig.179- onde, no segundo cadriño, atopamos até catro liñas espaciais distintas.

En primeiro termo aparecería unha mesa cunha xerra de viño e dúas cuncas e un bote de escarvadentes. Detrás, en segunda liña aparece a barra do bar onde observamos a *Ugenio*, tomando uns viños e conversando co seu amigo e máis o taberneiro. En terceira liña vemos a parede do bar onde se conservan uns carteis das Festas do Sar, unha prohibición de cantar e as puntuacións do campionato de escoba. Xunto aos carteis, unha fiestra deixa ver unha cuarta liña de profundidade onde ao lonxe vemos o que semellaría ser a catedral de Santiago. Así pois, ademais do excelente uso do grafismo e da profundidade, Navarro conseguiría condensar en apenas un cadriño unha gran cantidade de elementos idiosincrásicos e referenciais creando unha atmosfera perfecta para o desenvolvemento das súas narracións.

655 En canto á primeira aparece directamente sinalado por un panel indicador, no segundo caso, ademais de atoparse nun porto de mar apreciamos un panel indicador que sinala a Castiñeiras, aldea adxacente a Aguiño, lugar mencionado na dedicatoria da propia prancha. No caso de Santiago de Compostela será a arquitectura das casas ou o que semella ser a catedral o que nos conferira a idea de ser esa a localización.



Fig. 179 Navarro caracterízase non só por abarcar o cotián con absoluta sinxeleza, senón por tamén plasmar todo tipo de elementos gráficos que transmiten a idiosincrasia de *Ugenio* e a de todo un pobo.

Con *Manoliño*, porén, atoparémonos cun estilo e formato distinto do anterior. No canto duna prancha dunha páxina enteira teríamos unha tira vertical, formado por catro cadriños, o que vai supoñer unha limitación tanto no eido gráfico como no textual e, polo tanto, no narrativo. Navarro publicaría estas tiras dende o número 6



da revista até a última da primeira etapa e nelas presentaríanos a un protagonista ben distinto de *Ugenio*.

Mentres que nas pranchas anteriormente comentadas tiñamos a un protagonista maior, de traxe, boina e bigote, e que sabe perfectamente como funciona o mundo, no caso de *Manoliño* teríamos practicamente o oposto: un mozo moderno, que aínda ten moito que aprender. Lucirá o personaxe patillas e unha melena que lle tapa os ollos. Así, o personaxe preséntase máis achegado ao público mozo ao que se dirixe a revista e aos problemas que lle xorden.

O coñecemento e dúbidas acerca de conceptos, palabras ou da economía -ao nivel básico duns mozos-, así como as lúcidas respostas a comportamentos propios dos rapaces da súa idade serán o eixo básico das tiras.

Trataríanse de textos sinxelos, de non máis de catro frases que, engarzadas en tres ou catro cadriños intentan transmitir, por medio da inmediatez que acusa a tira vertical, o mundo do protagonista.

Fig. 180 *Manoliño*, de Navarro.

Aínda que podemos observar en ocasións algúns elementos gráficos como os hórreos -o elemento máis presente nas tiras-, o peso gráfico destas tiras recaerá habitualmente nos primeiros planos de *Manoliño* e do personaxe ao que se dirixe, podendo abrirse até un plano medio ou un plano xeral, mais prevalecendo sempre os planos máis curtos.

Oitabén

Pablo Rodríguez, *Oitabén*⁶⁵⁶, (O Ribeiro, 1950) será un outro artista plástico que, alén de enfiar esta arte, dedicou parte da súa vida á elaboración de BD. Nesta primeira etapa sería un dos habituais posto que, publicaría dúas series, unha de título *Sol Por* e que se publicaría desde o primeiro até o último número desta etapa, e outra co nome de *Tarrantés* que comezaría no terceiro número da revista e que se publicaría tamén até o final desta etapa -coa salvidade dos números 7 e 8 nos que non se publicou-.

Ademais de debuxante e pintor, Oitabén destacaría tamén en dúas facetas que definirían perfectamente as pranchas que elaborou na revista e que serían tamén clarificadoras da súa actitude vital. A primeira, relacionaríase co seu ámbito laboral -posto que non se dedicaría exclusivamente á BD e á pintura- que se encadraría no eido pedagóxico ao ser docente de ensino secundario nas asignaturas de Debuxo e Deseño. A outra paixón vital deste autor sería a natureza, así como a protección e salvaguarda da mesma⁶⁵⁷. Así se recollería⁶⁵⁸:

Nas verbas de Manuel Forcadela, Oitabén é, antes de máis, un defensor da terra, e de todos os seus habitantes, sexan estes humanos ou non. Os mouchos e os raposos, as curuxas e os cervos, teñen nel un grande amigo, o seu conselleiro e confesor, alguén fascinado por esa habenza e que teima en encontrar o modo de que o tesouro non se perda.

656 O autor collería como nome artístico o segundo apelido materno.

657 Neste senso é recoñecido como gran activista ambiental, sendo por exemplo fundador da Asociación Ridimoas.

658 Recollido en: <http://www.crtvg.es/tvg/a-carta/fio-do-retrato-07-08-2011>.

Da unión de todos estes elementos -debuxo, pintura, ecoloxismo, pedagogía-, xurdirá pois a chave da figura de Oitabén:

Nos encontramos ante un pintor semiprofesional, dibujante e ilustrador de cómic, aunque hace bastante tiempo que dejó el mundo artístico para dedicarse en cuerpo y alma a sus dos verdaderas vocaciones: enseñar y proteger la naturaleza (o viceversa, ya que para él una cosa no puede entenderse sin la otra). Pero sigue pintando e ilustrando: «Soy dibujante por condiciones naturales, pero también por la necesidad que tengo de tomar apuntes del medio natural» [...] Sus clases de Dibujo y Diseño están plagadas de referencias, detalles y visiones del medio natural, por lo que, inevitablemente, al final de curso muchos de sus alumnos acaban militando en el ecologismo, aparte de haberse convertido en prometedores dibujantes e ilustradores. (Candia Durán, F.X. 1998:41)

Así pois a figura de Oitabén encaixaría á perfección no proxecto de *Vagalume* ao combinar o eido artístico, xa non só coa pedagogía senón, tamén coa defensa da natureza, que eran un dos valores que dende a publicación se tentaba transmitir.

Das dúas series que publicou, *Sol Por* será a que mellor recollerá os preceptos -ademais dos artísticos xa inseridos no propio feito da BD- pedagóxicos, culturais e de respecto á natureza que o autor asumiu.

En *Sol Por* teremos a tres protagonistas que han ser o eixo fundamental de todas as pranchas. Unha vai ser a “Víctima”, unha pega que lle gusta a literatura e pasear pola natureza. Inculcará ao rapaces o seu amor pola poesía e pola natureza. En moitas ocasións incluso serán os libros os que axuden á “víctima” a escapar dos seus atacantes.

Os atacantes non serán outros que os que lle darán título á serie: *Sol* e *Por*. Así os definiría no nº 5, -p. 9- o propio autor ante a demanda dos rapaces de saber que tipo de animais eran exactamente:

Sol- Loitador e perdedor eterno, como a todo falcón gústanlle as pegas.
Tena tomada cunha: ¡A vítima!.

Por- Ecurridizo. Semallante a unha garduña. Aliado de Sol na loita contra as pegas.

As pranchas, autoconclusivas, presentan un eixo narrativo común en todas as historias: mentres a inocente *Victima* intenta disfrutar da lectura e da natureza, os malvados *Sol* e *Por* intentan mediante variadas artimañas acabar coa súa presa, mais finalmente saíralles mal e rematarán levando eles as trompadas⁶⁵⁹. Amósase así como o personaxe que ama a lectura e os libros leva sempre as de gañar, fronte aos que só se preocupan en facer trasnadas, que rematarán mal.

Por canto ao nivel gráfico cómpre subliñar o uso polo xeral dos cadriños apaisados, ao compoñerse a estrutura narrativa habitualmente de persecucións e fuxidas entre tres personaxes, o que lle conlevaría unha necesidade de ampliar os escenarios onde se producen. Da mesma maneira, os cadriños apaisados permitirán unha mellor reprodución dos ambientes naturais onde se producen as accións, favorecendo así a contemplación polos rapaces de amplas estampas naturais.

Tanto os personaxes como as paisaxes nas que se enmarcan gañarían en claridade e en beleza a medida en que nas pranchas se foron engadindo cores, crebando así a certa monotonía que lle transmitía o branco e negro.

Respecto do carácter pedagóxico das pranchas, podemos advertir que esta intención queda máis clarificada se cadra ao ser empregadas as mesmas aventuras anos despois en diversas unidades didácticas⁶⁶⁰ ideadas polo propio Oitabén.

No caso das pranchas de *Tarrantés* atopamos de novo como os personaxes corresponden a animais antropomorfizados, amosando esa necesidade do autor de achegar diferentes especies animais ao mozo público lector.

Neste caso o protagonista, *Tarrantés* aparecerá definido desta maneira:

Tarrantés- Naceu dun furón⁶⁶¹ e a vida pra el é un continuo partido de fútbol. Gana tódolos partidos e perde case sempre as copas na final.

659 Un eixo narrativo que nos lembra moito aos clásicos de debuxos animados *Tom e Jerry* -Hanna-Barbera, 1940- ou o *Coiote e o correcamiños* -Chuck Jones, 1959.

660 Denominados como as *Aventuras de Sol Por* e con diversas temáticas todas entroncadas coa natureza: *A Figueira* -1989- *Pena Corneira* -1990- ou *As Viñas no Ribeiro* -1995. Serían publicadas polo selo Galiza Editora -Sanxenxo, Pontevedra.

661 Define así nun xogo metafórico ao animal -furón- co acto de golpear moi forte -furar- nunha bóla.



Fig. 181 As pranchas de Oitabén posúen unha evidente intencionalidade educativa. Na imaxe podemos ver como serán os libros os que lle salven a vida ao protagonista, que lle indica aos nenos que é “o millor amigo que podedes ter”.

En efecto, todas as pranchas da serie *Tarrantés* discorren nun partido de fútbol onde o protagonista xoga co seu equipo o “Treixaduro” contra diversos equipos, todos formados por diversos animais. Como sinala o autor na definición do protagonista, o equipo deste gañará todos os partidos mais perderá nas finais, coa única salvidade da derradeira prancha, onde gañarán o trofeo “xerra de tinto”.

Por medio do locutor de radio narraránosenos os acontecementos que ocorren en cada partido, onde serán as distintas habilidades que presentan cada un deles os que leven o peso das accións e do partido.

Se ben o peso pedagóxico da incitación á lectura e ao amor polos libros que se elaboraba nas pranchas anteriores decae ao centrarse no ámbito do fútbol, este feito compensarao ao estar inzada a narración dun abondoso texto -que, porén, ralentiza a acción- cheo de frases feitas, expresións populares e de léxico que achegarán aos lectores un valioso aporte cultural.

Xa no eido gráfico seguirá o autor co emprego de cadriños de carácter apaisado onde se recollen numerosos personaxes que actúan no terreo de xogo, ofrecendo así unha panorámica máis xeral do partido que se está a narrar.

Ricardo Lázaro/J. María Méndez

O autor Ricardo Lázaro continuaría a súa andaina de publicacións nesta década despois de ter participado na exposición realizada por *O Galo* e máis no xornal IG coa serie *Dr. F.*⁶⁶²

Desta volta publicaría unha outra serie baixo o nome de *As aventuras de Alistarco Polo*⁶⁶³, con guión de José María Méndez. Sería esta a única BD dentro de *Vagalume* que presentaría unha continuidade narrativa ao longo das súas pranchas. Así, e como modo de asentar nos lectores dita narración seriada, en cada novo

662 Vid. 3.3.4.5.1 e 4.2.3.1.2.

663 En principio tería proxectado publicar a serie *Xanc e D'aina*, mais o realismo e narracións do mesmo non serían os máis axeitados para os nenos polo que se optou por esta outra serie.

número inseriríase un resumo do publicado anteriormente, así como o clásico “continuará” que advirte aos lectores da existencia dun próximo capítulo onde proseguiran as aventuras dos protagonistas.

Publicado como unha única historia⁶⁶⁴ baixo o título de *O lerio do xabrón*, constará de sete capítulos, cada un formado por dúas pranchas -ou prancha dobre- onde se van narrando as peripecias do protagonista e os seus compañeiros.

Desde o principio preséntasenos aos catro amigos e protagonistas da serie, *Alistarco Polo, Torret, Australio e Mira na cova*. Os catro terán, un aire estrafalario, de aspecto castrexo, con longas guedellas, bigotes e casco, o que contrastará coa furgoneta⁶⁶⁵ na que viaxan.

Para analizar a historia imos seguir os distintos resumos do propio autor que, en cada episodio, detallaranos todo o necesario para comprendela, así como dos puntos importantes que ao propio autor lle interesa subliñar:

- Capítulo 1: *Alistarco Polo, Torret, Australio e Mira pra cova* acoden á chamada dun vello amigo, pérdense polas costas dos montes e como o seu coche se avaría, baixan para arranxalo. Nestas, o coche ponse a andar levando enriba del a *Mira pra cova*.
- Capítulo 2: O coche vaise pola costa abaixo con *Mira pra cova* enriba del, até que choca contra unha casa. Entrando pola parede e interrompindo unha misteriosa reunión. *Mira pra cova* queda aparvado polo accidente.
- Capítulo 3: *Mira pra cova* coñece uns homes que queren fabricar xabrón cos cartos da xente da bisbarra. Ao non importarlle a conversa, vanse.
- Capítulo 4: Finalmente, chegan a casa do *Emericio*, o amigo que os chamou.
- Capítulo 5: O seu amigo, que anda tolo pola artista *Serimunda Fartos*,

⁶⁶⁴ O que nos dá a idea de que ben podería ter unha continuidade con máis capítulos.

⁶⁶⁵ A que, segundo o autor, foi inspirada nunha furgoneta medio destartada que aparecía nos carteis da compañía teatral *Teatro Antroido*.

van recoller o coche que deixaran abandonado.

- Capítulo 6: A fábrica -de xabron- cheira, enlixa todo, queima as colleitas, e remata estoupando coma unha bomba.
- Capítulo 7: Lonxe da fábrica, *Alistarco* e os seus amigos ven o estoupido. Mentres todo queda cheo de espuma tóxica, os protagonistas voltarán a casa na súa furgoneta.

Como podemos observar a historia global non presenta unha transcendencia nin unha estrutura moi sólida e organizada. Isto débese a que a mesma íase improvisando capítulo a capítulo⁶⁶⁶. Así o importante nesta historia sería os diversos e simpáticos acontecementos que se van sucedendo, ademais da estrambótica galería de personaxes que van aparecendo e que constrúen un complexo marco de diálogos.

Serán, os hilarantes diálogos os que, non obstante, doten de forza á narración que sustenta parte do seu cariz cómico nas continuas leas e enredos que os catro protagonistas teñen entre eles ou cos demais personaxes.

Nos cadriños que Lázaro creou obsérvase un *horror vacui* ao inzar os mesmos con todo tipo de detalles e elementos, ben sexan elementos paisaxísticos, urbanísticos ou cos propios personaxes, aos que se lles sumarían os numerosos diálogos inseridos nos globos ou nos carteliños. Crearía así en cada cadro unha mestura que profundaría no caos no que se atopan os personaxes e que reflicte da mesma maneira o caótico e hilarante da historia.

Así mesmo as influencias da omnipresente *Escuela Bruguera*, e en especial Ibáñez⁶⁶⁷ reflectirase nas figuras -tamén no inzamento de detalles nos cadriños- e no tipo de liña con que as representa.

Cómpre sinalar que non faltará tampouco o contido de denuncia ecoloxista ao arremeter contra os proxectos industriais, os cales, dentro da historia, prometerían beneficios aos veciños, mais conseguindo só crear polución e destruír o ambiente.

666 J. María Méndez, que aparece como coautor só tería dado a idea orixinal, correndo a historia e a trama a cargo de Ricardo Lázaro.

667 Segundo apunta o propio autor. EP.



Fig. 182 Nesta prancha final pódense observar todos os elementos que conforman a historia de Lázaro: os indicadores da serialidade das pranchas -episodio, resume, fin-, os compoñentes gráficos, -horror vacui, influencia de Bruguera- e a intencionalidade crítica -ataque á industrialización contaminante.

Sinalaríase acusadoramente así aos proxectos industrializadores que se estaban a promover naqueles anos en Galiza e que foron atacados en non poucos cadriños dos autores de BDG.

Ademais desta historia, atopamos unha outra prancha co título d'*Os baños*, que, aínda que non leva sinatura, podemos deducir polo grafismo que pertence a Ricardo Lázaro.

Xa na prancha *Uns baños*⁶⁶⁸, os personaxes variarían substancialmente ao presentarse cunhas vestimentas e formas moito máis modernas: gorras, guedellas e camisas de cadros, de inspiración *yankee*, que darán aos protagonistas un aire desenfadado e moi alonxado dos tipos mencionados nas anteriores pranchas.

A historia desta prancha autoconclusiva cóntanos como tres mozos, coa fin de conseguir auga para poder dar uns baños a uns patos, amañan un artefacto que chuche toda a auga da lagoa próxima. O elemento cómico da prancha virá do encirramento dun home que xa tiña preparado unha plataforma para bañarse todas as mañás na lagoa, e que ve como lle “roubaron” toda a auga da mesma.

Saavedra Pita

Bernardo Saavedra Pita (Santiago de Compostela, 1944), sería outro dos colaboradores da revista, onde, ademais de publicar a sección de humor gráfico *Xente chachaveca*⁶⁶⁹ -sendo este medio, o do humor gráfico, no que máis se expresaría-, publicaría tres pranchas de BD baixo o título de *Adoquín Castañón*. Nesta época, o autor colaboraría ademais no -ano 1977- co semanario madrileño de humor erótico *EMA3*.

As tres pranchas de *Adoquino Castañón* serían publicadas nos tres derradeiros números da primeira etapa, momento en que, ao igual que o resto de debuxantes galegos, se freou a súa colaboración coa publicación.

⁶⁶⁸ *Vagalume* nº 8, p.12.

⁶⁶⁹ Onde se recrean toda unha galería de personaxes estrambóticos e se satiriza sobre as actitudes humanas.

En *Adoquino Castañón* atopamos pois as tres pranchas xa sinaladas, nas que a primeira levaría por título “A proba da emigración” -nº 10, p.2-, a segunda “O invento”, mentres que a terceira non levaría título ningún.

O personaxe principal será o propio *Adoquino Castañón* que como o seu nome pretende transmitir é unha persoa ruda, tosca e forte, e con trazos de non ser moi intelixente. O feito de ser presentado como un aldeán, pola vestimenta e o lugar onde vive preséntanos, porén, un estereotipo non moi agraciado, sobre todo tendo en conta que a revista tentaba achegarse aos sectores máis rurais.

En “A proba da emigración” preséntasenos a un protagonista feliz e contento de estar emigrado, posto que, segundo di, non se fai nada. Xusto nese momento entra o seu xefe, que lle esixirá diversos labores que rematarán co malfacer de *Adoquino* e o encabuxamento do xefe, que o persegue mentres *Adoquino* agora si, quere “voltar á terriña”.

Na prancha “O invento” -nº 11, p.4- atopámonos na taberna da aldea, onde un veciño comunica aos veciños que alí están que *Adoquino* inventou un motor que funciona sen gasolina. Ante a insistencia dos veciños sobre cal é ese novo produto que substitúa á gasolina estes dinlle que o viño tinto. Preséntasenos así un cómico cadriño final onde os veciños aparecen atrincheirados no bar ante a ameaza de que lles quiten a súa bebida preferida.

Na derradeira prancha, -sen título, nº 12, p.4- *Adoquino* vai ao médico ao sentirse mal. Cando este lle insiste en que diga trinta e tres para saber cal é o seu mal, *Adoquino* non é capaz de dicilo, polo que o médico se prepara para operalo cun serrón.

É nese momento de medo cando o protagonista confesa que se non dixo trinta e tres é porque só sabía contar até sete, o que provoca a ira do médico.

De todos os debuxantes que colaboraron en *Vagalume*, será posibelmente *Saavedra Pita* o que máis influenciado estea pola *Escuela Bruguera*. Os trazos gráficos tanto dos personaxes como dos decorados e espazos onde se desenvolven as historias teñen o indubidábel selo da factoría barcelonesa⁶⁷⁰.

670 De feito, Oitabén estivera a vivir en Barcelona antes de voltar a Galiza.



Fig. 183 Tanto pola estética como polos numerosos recursos humorísticos que emprega, así como o eixo narrativo que motivan as cómicas historias de Saavedra Pita, a súa adscripción aos modelos da *Escuela Bruguera* serían evidentes.

Así podemos observar as cabezas redondeadas e prominentes narices dos personaxes secundarios⁶⁷¹, o emprego de disfraces para distintas situacións -recurso de Mortadelo-, así como a inclusión de numerosos elementos “decorativos” que nada teñen a ver coa trama -cabichas, mazás, animais...-. Tamén desta factoría sería moi común, e así se pode observar en *Saavedra Pita*, a importancia do *gag* final, onde se abre o plano do cadriño para amosar a persecución final á que se ten que enfrontar o protagonista tras as súas meteduras de pata.

Xiráldez

Xosé *Xiráldez* sería un dos máis prolíficos de todos os autores que pasaron pola revista nesta primeira etapa. Chegaría a publicar até catorce pranchas distintas das que nove pertencerían ás series *Contos do Tarabelo*, *Samuel* e *Doña Fú*, mentres que as catro restantes serían pranchas soltas.

A adxudicación da autoría destas series e pranchas non foi sempre ben clarificada posto que nas primeiras pranchas asinou -de maneira case imperceptíbel- como *PP*, e que viría do seu hipocorístico de Xosé. Este feito sería posibelmente o que levou a atribuír erroneamente a autoría de pranchas a Pepe Barro⁶⁷² -que estaba a colaborar soamente ilustrando textos nesta publicación- ou a que en ditas pranchas so se mencionase a sinatura de *PP* -sen aludir a *Xiráldez*- ou non se especificase autoría ningunha. Será só, a partir da terceira prancha da serie *Contos do Tarabelo*⁶⁷³ onde comeza a asinar como *Xiráldez* -até o momento facíao como *PP*- cando nos deamos conta de que se trata de dito autor en todos os casos.

Non nos é estraño que algún autor empregase máis dunha sinatura nas súas obras, e mesmo, nalgunhas publicacións iso reforzaría a idea dunha maior diversidade de colaboradores, o que suporía máis prestixio para a mesma.

671 Que nos lembran a multitude de personaxes desta editorial: *Carpanta*, *Mortadelo* e *Filemón*, *Pepe Gotera* e *Otilio*...

672 Vid. Revista *Luzes*, nº marzo 2014: 79.

673 Vid. Nº 5, contracapa.

En *Contos do Tarabelo* Xiráldez preséntanos, ao igual que no *Adoquín Castañón* de Saavedra Pita, un protagonista aldeán, mais desta volta cun aspecto moito menos tosco. O grafismo do mesmo, así como o dos demais personaxes será moi icónico, na liña seguida por Oitabén.

Ambientadas no mundo rural, as historias tratarán as ocorrencias e sucesos que lle acontecen a *Tarabelo*, un “homiño” ao que nunca lle sae nada ben. Así, todos os traballos que lle son encargados, como axudar a recoller trabucos, fregar o zaguán ou simplemente abrir unha billa, rematan coa metedura de zoco do protagonista. Tampouco lle sairán ben as iniciativas por conta propia, como dedicarse a ser afiador.

No caso das pranchas de *Contos de Tarabelo* cómpre sinalar no eido gráfico a policromía -aínda que tamén temos unha prancha bicolor- empregada en case todas as historias e que lle aporta vitalidade ás paisaxes rurais que nelas aparecen. Así, na maioría dos cadriños teremos uns planos xerais a través dos que nos sitúa ao protagonista dentro dese marco rural que se pretende transmitir. Respecto do derradeiro cadriño de cada prancha teríamos, ao igual que nos traballos de Oitabén, un cadriño apaisado a través do cal podemos observar o desenlace onde o protagonista escapa, agóchase, ou ben fai algunha trastada final.

Desta maneira, teríamos, tanto no eido gráfico como no narrativo un outro autor inserido na devandita liña Bruguera, mais sen chegar ao mimetismo que con esta profesaban autores como o referido Oitabén.

Pola súa banda, nas dúas pranchas publicadas de *Samuel* -ambas en bicolor- teríamos unha ambientación distinta, ao discorrer as historias dentro do eido semiurbano. O protagonista, *Samuel*, portará bufanda, chapeu de copa -todo desfeito- e pipa, camiña polas distintas rúas da vila e vive no quinto andar dun edificio⁶⁷⁴. A través del poderemos observar algunha das problemáticas que xorden nunha vila ou cidade, como o pouco entendemento entre as persoas e os atrancos de vivir nun edificio con veciños pouco amigábeis. Xiráldez sería así dos poucos

⁶⁷⁴ Sabémolo pola numeración que aparece na porta do veciño de enriba, aínda que no cadro final non se aprecie un edificio destas características.

autores que achegarían nesta revista unha visión máis urbanita da sociedade galega.

Ademais dunhas pranchas que se enmarcan nun contexto distinto do habitual, como é unha vila e non o rural, *Xiráldez* introduciu outro elemento que aínda non se dera en ningunha das pranchas seriadas desta publicación⁶⁷⁵, e que sería o de introducir unha personaxe principal feminina. Este sería o caso de *Doña Fú*, que, se ben introduce como xa dixemos unha personaxe principal feminina, esta será unha meiga, coa carga negativa⁶⁷⁶ que iso pode conlevar.

Doña Fú preséntasenos, pois, ao longo das tres pranchas nas que aparece -nº3, nº6 e nº9-, como unha simpática meiga acompañada do inseparábel corvo *Salomón*. Ou montada na súa vasoira ou conducindo o seu coche *2 Caballos*, *Doña Fú* acometerá accións propias dunha meiga como crear pocións para atacar ao seu maior inimigo: o pedáneo.

Como é previsíbel, todos os intentos de *Doña Fú* serán en balde e rematará mal parada. Noutra ocasión a prancha terá un contido máis comprometido ao tratar o tema da emigración: *Doña Fú* intenta emigrar a Alemaña ao non poder ter un futuro na terra por culpa do pedáneo. Mentres marcha tristemente da terra sofre un accidente que a obriga a quedarse, mais coñece a existencia das cooperativas e grazas á idea de montar a primeira cooperativa de meigas galegas consegue non emigrar.

Será esta unha meiga apegada á terra que a través das súas accións denunciará cales son parte dos males desta, como o excesivo e malintencionado poder dos pedáneos así como a miseria da emigración á que se ve sometido o pobo galego.

Nas catro pranchas soltas que publicou *Xiráldez* atopamos de novo unha visión enfocada desde o agro e onde podemos atopar dúas tipoloxías. Unha sería a máis “clásica”, onde se recrea o malfacer dun personaxe⁶⁷⁷: ou ben o tipo da cidade que vai a aldea e lle sae todo mal, ou ben o parvo da aldea que polas súas negativas accións levará paus por todas partes⁶⁷⁸.

675 Así como na maioría do resto de publicacións e obras desta época, feito que, desgraciadamente perviviría na súa evolución posterior.

676 E un dos símbolos da anterga dominación patriarcal.

677 En *Non é tan doado*, nº 2, p.14.

678 En *O buscador de tesouros*, nº 9, p.10.



Fig. 184 Doña Fú preséntase como unha meiga moi especial que viaxa en coche e que loita contra as inxustizas que o “asoballador” do pedáneo comete.

No outro tipo de pranchas teríamos unha pequena “revolta” dos personaxes fronte as “elites”. N'*O piñeiro mudo*⁶⁷⁹ o campesiño emprega a retranca para enfrontarse a *D. Nicasio* e non traerlle o “pinito” que lle encargou. Por outra banda na prancha *Sin conoce-lo agro non se lle pode axudar*⁶⁸⁰, preséntasenos aos “portavoces da nova cultura galega”, os cales, créndose unha elite cultural superior ás xentes do agro, pretenden ilustralos, co único resultado de saír mallados polas xentes da vila.

4.3.2 A revista *Teima*.

A finais de 1976 e seguindo con todo este ronsel de novas publicacións que, en galego e para os galegos se estaba a facer, xurdiría máis unha revista, neste caso de carácter xeralista, no que de novo a BDG ía ter cabida para achegar a súa visión da sociedade galega e/ou universal. A iniciativa, impulsada entre outros por Carlos Casares, Xosé Manuel Beiras ou Ramón Piñeiro, contaría cun importantísimo elenco de persoeiros dentro do seu consello de redacción⁶⁸¹, entre os que atoparíamos a Luís Álvarez Pousa, Victor Freixanes ou a un mozo Manuel Rivas.

Baixo o subtítulo de *Revista de información xeral*, *Teima*⁶⁸² iniciaría a súa andaina -con non poucos atrancos- cunha tiraxe darredor de 17.000 números que posteriormente se axustarían en torno aos 10.000. Sobre o xurdimento e inicios da revista recollería Daniel Salgado:

A historia de *Teima*, que comezou a súa xeira nos quioscos a semana do 16 de decembro de 1976, cunha capa dedicada ao referendo sobre a denominada reforma política, remóntase a 1974. Luís Álvarez Pousa, logo encargado de temas culturais na revista, relata unha xuntanza arredor de mesa de braseiro de Ramón Piñeiro, en Compostela: "Piñeiro, Carlos Casares, Beiras e máis eu concluímos na necesidade de crear un medio de comunicación en galego" (Salgado, D. 2007: 1-2)

679 N° 4, p.4.

680 N° 10, p.14.

681 Así mesmo cómpre sinalar un importante elenco de persoeiros que actuaron como asesores, correctores lingüísticos ou correspondais.

682 En adiante TE.

O momento histórico que se estaba a vivir en Galiza naqueles anos precisaría dunha canle de información que transmitise aos galegos toda unha xeira de noticias, informacións, reportaxes e análises que, doutra maneira, sería case imposíbel de recibir por parte de calquera outro medio de comunicación existente naqueles anos. Así o expresaría Andrés Torres Queiruga no número cero -páx.5- da revista, a respecto da pregunta sobre que opinión lle merece unha revista destas características:

Por unha banda a Galicia nova esta e ferver e a empuxar; busca un novo xeito de realización e, polo tanto, tamén de espresión. Teima non pode ser, claro está, o único camiño desa espresión, pero sí representa un xeito imprescindible: recoller a actualidade e conformala dende a específica perspectiva desa realidade galega era unha tarefa que se estaba impondo por si mesma e que moitos arelábamos vivamente.

Por outra banda, a revista, que dúbida cabe, vai incidir á súa vez nese proceso que a orixina e polo que a nova Galicia teima en chegar a si mesma. A pouco «exitosa» que sexa despertará conciencias, abrirá camiños, posibilitará comunicacións... Será un importante catalizador nese proceso verdadeiramente transcendental, i en todo caso irrepitible que estamos a vivir.

Xurdía, así, unha necesaria e importantísima iniciativa coa que dar a coñecer toda a actualidade galega desde unha perspectiva e unha lingua propias, e cunha vertebración de filiación esquerdista. Porén, e, a pesar do recoñecemento da revista⁶⁸³ sería este último trazo da revista -a orientación política- o que máis problemas lle causaría e o que, finalmente, levaría á fin da publicación:

"Houbo problemas coa publicidade e certas empresas desmarcáronse e eu, retroactivamente, entendo a actitude dos anunciantes", recapitula Vence, que evita calquera tentación de heroísmo. " Teima respondía a un momento histórico", conclúe, "como outras publicacións en Euskadi, Berriak, ou en Cataluña, Canigó, que tamén apareceron e desapareceron naqueles anos". Álvarez Pousa apunta que "o posicionamento de Teima nunha liña de esquerda moi dura, moi radical, contribuíu ao fracaso da experiencia".

683 Ao respecto podemos sinalar as palabras de Perfecto Conde, quen sinalou que “publiquei cousas en Interviú, Triúnfo, en El País [...] pero nunca recibín un recoñecemento como o que tiveron por unha reportaxe publicada en Teima sobre a rapa das bestas en Sabucedo” (en Salgado, D. 2007: 3).

Para Manuel Rivas, o intento de crear "unha zona común entre o nacionalismo e a esquerda estatal deu en virar contra a revista". " Teima non pechou, extinguiuse", opina Perfecto Conde, quen contradí a Rivas: "Coido que en Teima fomos sectarios demais respecto do PC ou do pequeno PSOE que había daquela". "A precariedade estrutural da empresa", considera Freixanes, "deixounos sen anunciantes e iso afogounos". (Salgado, D. 2007: 4)

A pesar da súa pronta retirada, esta experiencia comunicativa deixaría sen dúbida un enorme pouso, un “foco” segundo sinala Manuel Rivas⁶⁸⁴ que marcaría cos acertos, mais tamén cos erros, cal sería camiño a seguir.

4.3.2.1 BDG en TE: autores e obras.

A revista TE seguiría os pasos doutras de carácter xeralista que decidiron incluír esta arte dentro das súas páxinas coa fin de complementar os textos e artigos e achegar aos lectores a visión social, política e cultural do momento a través da canle gráfico-textual, máis directa e de maior impronta na memoria destes. Así, revistas como a galega *Chan* ou a madrileña -inicialmente con sede en Valencia- *Triunfo*, onde tamén participarían autores galegos, incluírían a BD entre as súas páxinas.

Decidida sería a aposta da revista, a cal, desde o primeiro até o derradeiro número, incluíría sempre, ou ben unha tira de BD ou ben unha prancha, chegando a mesturar ambos os dous formatos nalgunha ocasión. Alén disto, numerosos foron tamén os cadros de humor gráfico e ilustracións⁶⁸⁵ que acompañarían aos artigos. A case totalidade das tiras que se incluírían dentro da revista corresponderían ao que sen dúbida era o artista máis prezado para este labor: XM. Dende o número cero até o número 30, é dicir, practicamente toda a “vida” da revista, as páxinas interiores da mesma recollerían o enxeño do autor de Fene. Alén disto, nestes trinta números

684 En Salgado, D. (2007: 5).

685 Destes dous últimos elementos gráficos ocuparíanse XM, Siro ou Loquis.

tamén atopamos pranchas de autores como Miguel Docampo ou Catamarca. Porén, nos últimos cinco números da revista -do 30 ao 35-, as tiras de XM non aparecerían, mais si excepcionais pranchas de autores como RP, Antón Patiño ou Loquis. No derradeiro número, incluíriase ademais unha nova tira a cargo de Pepe Carreiro que, polas circunstancias do peche da revista, tería de continuar noutros medios de comunicación.

Caitano de Xaquín Marín

Ao igual que nos outros personaxes analizados de XM, será o texto adxacente á escolma desta serie de BD no libro *Dos pés á testa*, o que nos achegue unha fundamental descripción do personaxe, de como apareceu e da intencionalidade do autor. Así, o autor sinalaría que:

Con Caitano pretendín facer un galego/filósofo dos que se poden atopar en calquera recanto da nosa terra, terra onde – como todos sabedes – lle petan unha patada a un pelouro e... esfolas o zapato.

Asomouse ao público nas lembradas páxinas de Teima, e case que non houbo “Teima” sen Caitano, nin Caitano sen Teima. O nome – Caitano –, é o nome duna amigo e compañeiro de traballo que, por desgracia, non poderá ver o libro.

Notaredes nestas “tiras” un cambio no debuxo a partir da 6ª, o cambio era para procurarlle unha personalidade gráfica distinta de Gaspariño; que como podedes ollar, pesaba moito nas primeiras. Era coma se Gaspariño se fixese vello de súpeto ou lle puxesen un pantalón para as medras. (Marín, X. 1985: s/p)

En efecto, tal e como sinala o propio autor, *Caitano* aparecería nas primeiras tiras como un *Gaspariño* adulto. Graficamente os trazos eran moi similares, presentando amabilidade no rostro e coa cabeza cuberta por unha boina. Semellaba entón que nos atopabamos ante o mesmo personaxe dúas décadas despois. Non só sería no gráfico, senón que a nivel ideolóxico atopamos os mesmos pensamentos

que *Gaspariño* se plantexaba, só que desta volta aparecerían xa resoltos grazas á sabiduría dunha persoa adulta que xa viviu moito e comprende perfectamente como funciona o mundo -e que sería o que lle faltaba a *Gaspariño* en moitas ocasións para comprender porque pasaban todas esas cousas ao seu redor. *Caitano* preséntase pois como un filósofo. Pero un filósofo rural, non dos que se forman baixo libros, bibliotecas e universidades, senón que será por medio da dureza da vida e das desasperanzadoras visións que os problemas da nosa terra lle transmiten, cando o personaxe elabora a súa propia filosofía vital e crea as súas propias teorías sobre as razóns do cruel destino de Galiza.

As temáticas que subxacen dentro das inquedanzas deste personaxe hanse emparentar coas que *Gaspariño* tiña: a destrución de Galiza por medio da destrución da súa natureza, da destrución -e desestruturación- da poboación que a emigración provoca, e a destrución da lingua e culturas propias. Como causantes de todos estes males *Caitano* sitúa no punto de mira ás novas industrias contaminantes, á desidia dos políticos e ao carácter colonial da nosa terra que se reflicte como unha sucursal dependente do poder centralista ubicado en Madrid.

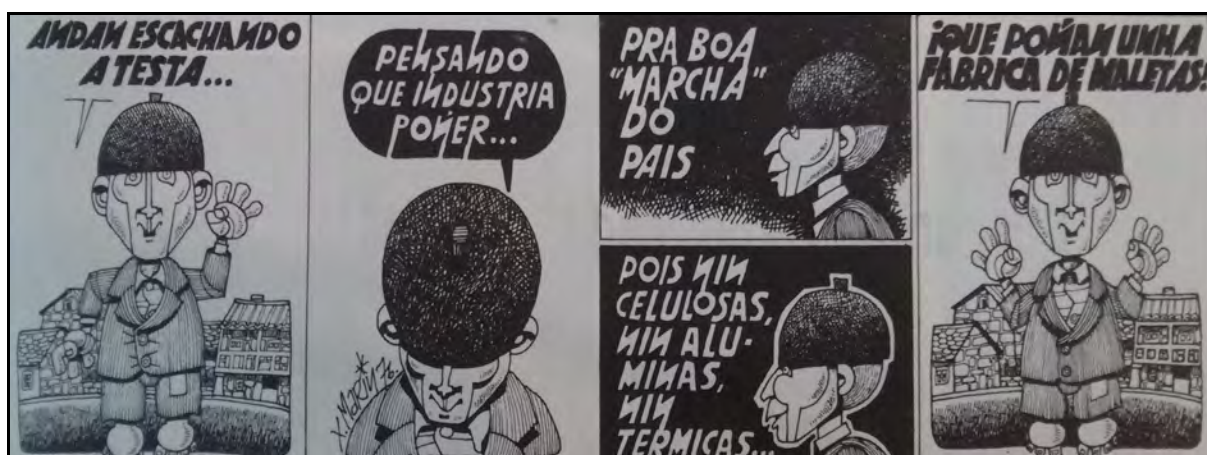


Fig. 185 A figura de *Caitano* preséntasenos inicialmente como un *Gaspariño* adulto, coas súas mesmas inquedanzas e preocupacións, mais coa fondura filosófica que a experiencia da vida lle transmitiu. A ironía e retranca coa que se abordan os trágicos temas servirían para mitigar en parte a dor e evitar ao lector caer na desesperanza.

Ante estes males *Caitano* dialoga co lector, expoñéndolle a problemática

existente. En moitas ocasións estanos a narrar os sucesos que podemos observar na parte gráfica. Así se confire como un “locutor” da realidade do país. Ante esta terríbel realidade, o protagonista opta por recorrer á ironía ou á retranca para facérnola chegar. Teríamos así unha filosofía do *riso ante a decadencia* como única maneira de sobrelevar o baleiro que nos producirían as sinrazóns que asolagan o país.

O maior tratamento filosófico e adulto co que *Caitano* afronta os distintos males da nosa sociedade respecto de *Gaspariño* terían de levarse ao grafismo da propia personaxe e así o sinala o propio autor no texto visto anteriormente. Desta maneira os xa mencionados trazos amábeis tórnase máis angulosos e ensombrecidos. A figura do personaxe tórnase máis ruda. Estes novos trazos confirennos a sensación de estar ante unha persoa que tivo que traballar e loitar moito na súa vida. De aí viría todo o que sabe e a autoridade que se lle confire para reflectir o fondo que subxace nos males que aqueixan a terra: a propia e dolorosa experiencia destes males.

Se ben na gran parte das tiras as problemáticas que sofre a terra son tratadas pola vía do humor, nalgúns casos as tiras servirán só como denuncia e como visualización dunha esperanza representada nos homes e mulleres que loitan por conseguir unha Galiza mellor. Ao non ser unha representación dos males senón dos aspectos positivos, non se precisa anestesiarse a realidade, só amosala tal e como é.

Así se recollería por exemplo na tira do número 27 - Fig.186-, onde se reflicten as loitas do pobo galego contra os proxectos contaminantes das Encrobas, Baldaio ou Xove. Na tira podemos identificar a personaxes representativos destas revoltas como Moncho Valcarce, que aparecería en primeiro termo encabezando a manifestación. Funcionaría pois esta tira como homenaxe xa non só á fundamental figura do *cura das Encrobas*, senón a toda unha xeración que defendeu a terra fronte as ameazas industrializadoras.

O autor continúa nas tiras de *Caitano* co mesmo efectismo estético na disposición dos cadriños das tiras, e co enxeñoso uso dos convencionalismos da BD para elaborar unha articulación espacial e temporal que, nun espazo moi reducido,

achegue a maior cantidade de elementos narrativos.



Fig. 186 *Caitano* dialoga co espectador para amosarlle a esperanza que aínda queda en moitos homes e mulleres galegos e galegas, reflectido nas figuras e acontecementos relevantes desa época. A voz de *Caitano* transfórmarase nunha viva imaxe gráfica. .

Desta maneira, en tiras como a que acabamos de ver, -Fig.186-, a relación entre o texto, que expón unha problemática, e a parte gráfica, que posúe unha compoñente explicativa deste feito textual, provoca unha duplicación da significación que achega ao lector unha considerábel cantidade de información. A esta articulación podemos sumarlle ademais unha articulación temporal elaborada a traves do uso convencional dos globos. Así, o globo de pensamento transmitiríanos un feito pasado, o da emigración, e o globo de fala un acto presente, o pobo saíndo á rúa e manifestándose. Con só estas marcas temporais definiríase toda unha liña da historia do noso país e marcaría un punto de inflexión na mesma.

Outro punto apreciábel nesta tira e observábel en moitas da súa obras, estaría relacionado coa pintura, arte coa que se iniciaría o autor. Seguiríase así, en varias ocasións, os preceptos das leis compositivas da pintura, segundo as cales, a composición ordearía e aplicaría unha xerarquía aos elementos presentes nunha obra dentro da súa subordinación ao total da mesma. Grazas a isto, o autor resalta e puntualiza a mensaxe que tenta transmitir. Por exemplo ao inserir os elementos gráficos dentro dos globos, estes adquirirán maior relevancia ao enmarcarse por

curvas pechadas que os delimitan. Así, podemos observar como en efecto se lle outorga relevancia ao feito gráfico da emigración e das manifestacións, relegando ao personaxe de *Caitano* a un segundo plano.

Tamén subliñábel será o caso da derradeira tira de *Caitano* en TE, no número 30. Nela ironízase sobre as crenzas relixiosas que moitos galegos teñen e ao feito de tentar solucionar os seus problemas mediante pregarías. Despois de suplicar ao seu Deus que os saque da miseria, o “todopoderoso” Deus mándalles como “maná” unha choiva de maletas, que simbolizarían a emigración. Nun evidente acto de aporte de significación á tira, o autor estrutura ás figuras do segundo cadriño baixo a forma xeométrica do triángulo, unha forma básica dentro de toda a pintura relixiosa⁶⁸⁶, e que, no caso do triángulo equilátero posuirá unha aura sagrada para o cristianismo como sinónimo de divindade. Desta maneira incrementa a significación ao incluír o acto reflectido baixo o universo simbólico cristián⁶⁸⁷. Finalmente coa caída de maletas e a dispersión dos personaxes, destruíriase o misticismo e a estruturalidade, facendo fincapé na ridiculización do acto relixioso.

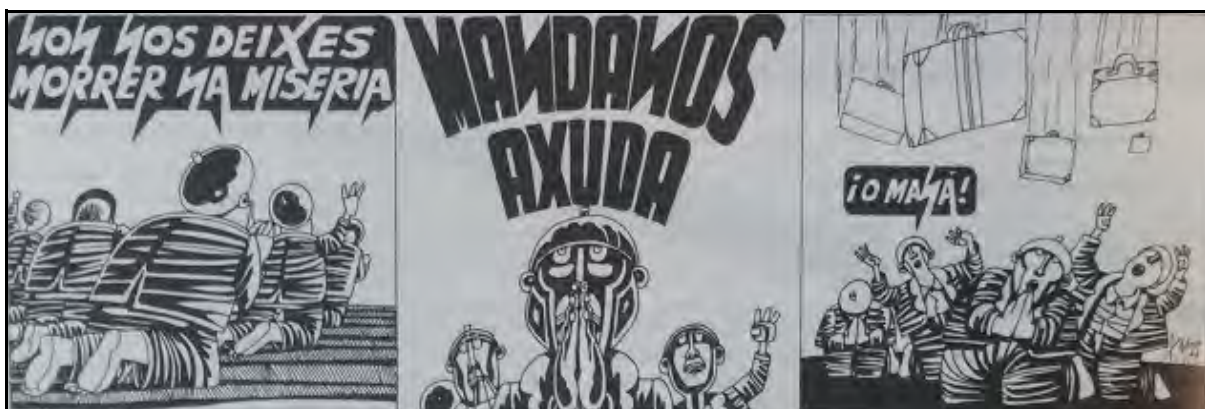


Fig. 187 A significación que moitas das tiras teñen vai moito máis alá dunha primeira fase de visualización. O compoñente pictórico e xeométrico atopase inserido dentro do eixo narrativo, e incidirá nos inútiles valores cristiáns, reforzando así a idea do home como único dono do seu destino.

686 Podémolo observar por exemplo na figura de Cristo dentro da obra *A última cea*, de Leonardo da Vinci (1497).

687 E así mesmo axudado por unha verbalidade adxacente -“mándanos axuda”- que reforzará esta idea.

Ademais das tiras analizadas, en TE participarían de forma esporádica varios autores, algúns xa coñecidos doutras publicacións, e outros practicamente descoñecidos. Se ben xa no número dez temos algunha obra que se achega ao universo da BD, por parte do xa habitual debuxante da revista, *Loquis*, non será até os cinco derradeiros números, xa sen as tiras de XM, cando as pranchas doutros autores aparezan sistematicamente en cada edición de TE.

Unha das figuras máis relevantes que participaría en TE sería RP, quen, nos números 31 e 33 publicaría as dúas pranchas *A rebelión dos aforcados*, xa analizada anteriormente no punto 2.6.3. Así pois a revista, xa nos seus derradeiros números, estaría a apostar por unha BD sen complexos, ocupando unha páxina enteira e cunha temática tan novedosa como era a dos mortos vivintes. No número seguinte ao da prancha conclusiva de RP sería a quenda do seu curmán Antón, quen publicaría unha prancha a páxina completa dando a coñecer a súa radical proposta no eido da BD e que culminaría un ano despois coa publicación do seu álbum experimental *Esquizoide*⁶⁸⁸.

Na súa prancha, Antón Patiño elabora un percorrido conceptual pola desestruturación da sociedade e dos valores. O home aparece representado no principio cun primeiro plano que recolle a anguria e raiba do personaxe, o cal, no plano detalle do terceiro cadriño resólvese chorando ante a imposibilidade de mudar o *fatum* tráxico que o aguilloa. Como elementos conceptuais observamos no segundo cadriño un volcán en erupción, símbolo do estoupido da carraxe do personaxe⁶⁸⁹. Baixo a mirada do personaxe, estampas da vida cotiá: bebidas, unha muller e unha planta decorativa que significarían o eixo vital do personaxe e da sociedade occidental. Estas imaxes destruíranse no cadriño seguinte ao aplicar unha “estética do refugallo”, provocando así o caos e o desorde total. O cadro final, que ocuparía a metade da prancha, afondará na significación conceptual da mesma.

688 Vid. 6.3

689 Personaxe que representaría a sociedade occidental do momento.



Fig. 188 Antón Patiño elabora un universo simbólico e conceptual nas súas obras onde, seguindo as premisas da arte pop, criticase unha sociedade de consumo carente de referentes culturais mediante a intelixibilidade das voces e a ruptura da imaxe.

Un bote de pintura “Titán” bota todo o seu contido sobre o cadro coma un magma volcánico que afoga todo significado. Ao redor, distintos personaxes de diferentes culturas remarkan o choque cultural fronte a este “volcán” occidental.

Antón Patiño integraría nesta prancha de BD algúns dos preceptos que na plástica estaban a empregar dende anos atrás autores como Warhol ou Lichtenstein. Así o mítico debuxo da sopa *Campbells* que tanto popularizou Warhol tería a súa correspondente na lata de pintura “Titán”. A través deste obxecto intrascendente, o autor, ao igual que Warhol, pretendía amosar a vulgaridade social e a carencia de valores do momento.

A sociedade aparecerá reflectida baixo a uniformidade que representa un obxecto publicitario presente -inserido mediaticamente- en todas as casas e mentes. Estaría así, dominada polo mecanicismo publicitario e tería perdido a voz. Desta maneira, os personaxes non expresarán ningunha palabra. Os globos que saen das súas bocas so conteñen elementos indescifrábeis. Dará igual a cultura e procedencia, a carencia de valores, a ausencia da palabra e da razón converteuse nun eixo global, o mesmo eixo global que as marcas están a dominar. Como texto, e apoiando o caos existente na prancha, só dúas onomatopeas -¡BOOM! e ¡BRAM!- que marcan o estoupido e a ruptura da sociedade. Será na primeira das onomatopeas onde atopemos precisamente outro elemento que nos remite á estética pop que elaboraba, neste caso, Lichtenstein. Así, a onomatopea estará rechea de tramas realizadas a gran escala⁶⁹⁰ que nos remitirá a esta icona pop. Porén esta mesma onomatopea aparecerá invertida achegándolle un outro significado que afiance o caos existente na prancha.

Teríamos, en resumo, unha prancha que inauguraría o experimentalismo co que Antón Patiño abordaría -con posturas encontradas- a arte da BD. A ruptura e desacougo social, así como as críticas a unha sociedade mediatizada e silenciada aparecen representadas baixo a intelixibilidade das súas voces e a destrución dos elementos que compoñen os cadriños, conferíndolle á prancha, máis que un eixo

690 Lichtenstein foi recoñecido polas súas descontextualizacións macroscópicas de fragmentos de obras de cómic aos que lles aplicaba estas tramas ampliadas.

narrativo, un único concepto unitario onde cada un dos elementos achegará un anaco de significación a dita prancha.

Xunto con Antón Patiño, Xosé María Rodríguez Iglesias, *Loquis* (Lugo, 1950) sería outro dos “francotiradores” que se deixaron ver ocasionalmente no eido da BD namentres realizaban outras empresas artísticas. Neste caso, *Loquis*, era un dos ilustradores habituais da propia revista TE, na que, como imos ver, se achegaría *tanxencialmente* á BD. E dicimos *tanxencialmente* posto que a súa obra en ocasións se nos presenta difícil de clasificar ao non asumir certos convencionalismos da BD, ou achegándose máis a outros eidos como o da ilustración. Anxo Rabuñal definía así ao autor:

Daquela Publicaba tamén en *Teima* un francotirador de inspiración surreal, Loquis, sabroso dibuxante de mordacidade psicodélica. Os seus escenarios fantasiosos cuestionaban as convencións gráficas, como a viñeta ou a lectura lineal, anticipando a fragmentación carnavalesca que trouxeron os anos 80. (2007: 54)

Con esta definición Anxo Rabuñal estaríanos a poñer en coñecemento xa non só a calidade artística do autor, senón as complexidades que a súa estética e a estrutura das súas obras supoñen á hora do seu encadramento dentro do eido da BD. En moitas das pranchas de *Loquis*, os cadros, no canto de estruturar a narración gráfica das súas obras, serven só como un marco que, ou ben desconfigura unha imaxe en segmentos⁶⁹¹, ou ben serve de fiestra por onde observar unha estampa surreal.

Respecto da chegada e contacto do autor co mundo da BD, conven amosar o sinalado polo propio autor e que, unha vez máis, recollería Anxo Rabuñal⁶⁹²:

Os sete anos, máis ou menos seguidos, que botei en París foron decisivos pra min. Alí coñecín aos debuxantes do Charlie Hebdo, en especial a

691 Como por exemplo a prancha inédita *A medusa* (1971) rescatada por Anxo Rabuñal para o seu artigo *Do cómic á BD pasando pola historieta* (2007), ou en *Escaparate*, publicada na revista *Xofre* (Vid. Punto 4.4.1.2) cuxo orixinal actualmente pertence á colección do Museo do Humor de Fene.

692 2007: 57/58

Reiser.

Sorprendíanlle os meus debuxos. Decía que eran como “les idées dans l'air”.

Seguín tendo relación co mundo do cómic en Barcelona, onde contactei cos creadores de “El Víbora”. Pensaba que se podía facer en Galicia unha publicación estable cun plantexamento profesional, pero o proxecto non viu a luz como tantos outros que sabemos [...] Pra un debuxante unha raia é un mundo.

En TE atoparemos dous traballos deste autor que poderíamos encadrar no eido da BD, aínda que nun dos casos poidamos ter as nosas reservas. Referímonos á prancha publicada no derradeiro número da revista -nº35- e no que, a toda páxina, podemos ver unha estampa surrealista na que se insiren numerosos elementos. A prancha denunciaría a masiva industrialización contaminante e a quebra da natureza do país que están a supoñer a construción das autoestradas. É por isto que, alén das vangardistas imaxes que simbolizarían dita ameaza ambiental, *Loquis* introduciría dous textos nos que aclararía o sentido da prancha. Así, ademais dun “NON” que aparece na parte superior esquerda, a prancha aparece dividida en dúas partes -como se dunha autoestrada se tratara- por unha liña sobre a que transita o texto “nucleares celulosaaluminaautopistasfabricascontaminan- tespolucioneteceeteceetece...”.

Esta frase, dun certo carácter futurista⁶⁹³ dotaría á prancha dun compoñente textual e fragmentador -ao dividir a prancha pode dar a sensación de ter a mesma dous cadros, aínda que non haxa secuencialidade- que a achegarían ao eido da BD e elevaría o ton crítico e de reivindicación da mesma.

Nun sentido crítico teríamos tamén o outro dos traballos de *Loquis* que se achegarían á BD. Desta volta teríamos unha tira vertical que presentaría un claro nexos intermedial co cine, ao presentarse a mesma como unha sucesión de fotogramas.

Nos catro fotogramas, que se corresponderán con cada un dos cadriños da tira, o autor preséntanos a evolución dunha imaxe de evocación surrealista⁶⁹⁴ que, situada ante unha urna remata por transformarse no que semella ser unha serpe con cabeza humana.

⁶⁹³ Referímonos ao futurismo literario de comezos de século XX.

⁶⁹⁴ E que nos lembrará a algunhas das surrealistas estampas de Salvador Dalí.

XOSE LOQUIS



Fig. 189 *Loquis*.

O sentido total da tira ficará explicado de novo a través do texto, desta volta, a modo de “Remate” do propio filme, e expoñendo baixo a frase “eleccións totalmente libre” que se trata dunha prancha onde reclaman unha verdadeira democracia nos decisivos procesos electorais que se ían producir naquelas datas.

Esta prancha sería, pois, un bo exemplo gráfico dos nexos de unión que teñen en común a sétima e a novena arte⁶⁹⁵.

No derradeiro número, ao igual que Xosé *Loquis*, vería publicada Pepe Carreiro

unha das súas obras. No caso de Carreiro trataríase da primeira tira d'*O Galo Camilo*, no que se presupón ía ser unha serie, e que finalmente, ao non continuar a revista polo seu peche, tería a súa continuidade nas páxinas do xornal *El Pueblo Gallego*, tiras que xa foron analizadas máis en profundidade no punto 4.2.5.

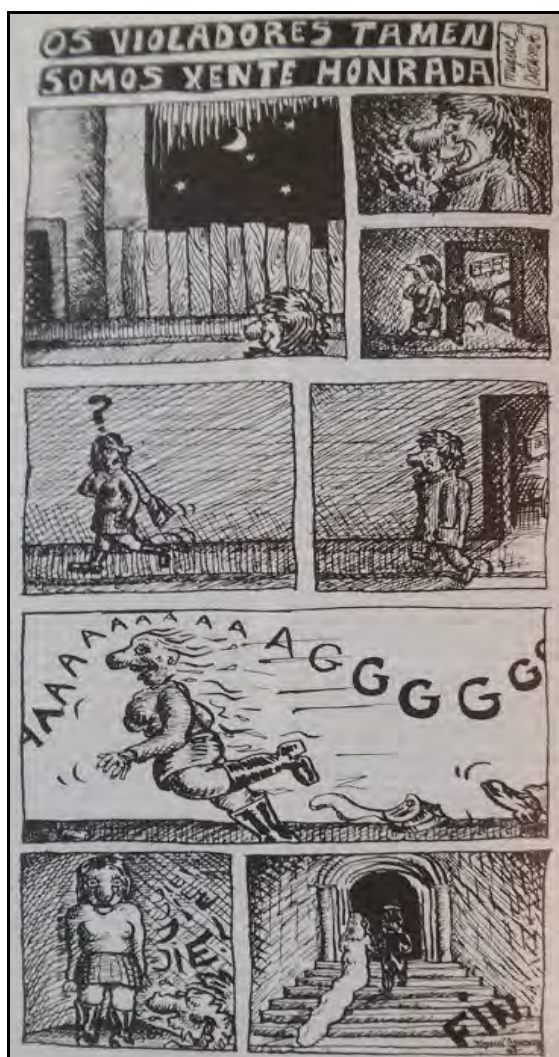


Fig. 190. Tira de Miguel Docampo

Miguel Docampo, que xa publicara varias pranchas na revista *Vagalume*⁶⁹⁶ repetiría, nesta ocasión⁶⁹⁷, cun estilo e temática ben diferente ao presentado na publicación infantil. Naquela ocasión predominaban unhas historias surrealistas, de corte máxico e realizadas baixo un trazo claro e infantil.

⁶⁹⁵ Scott McCloud sinalaría que “antes de ser proxectada, unha película non é máis ca un cómic moi lento”, aínda que “cada fotograma dunha película proxéctase exactamente no mesmo espazo -a pantalla-, mentres que cada viñeta dos cómics debe ocupar un espazo diferente. O espazo é para os cómics o que o tempo para o cine!” (McCloud, S. 2011:15-16).

⁶⁹⁶ Vid. 4.3.1

⁶⁹⁷ Nun formato máis achegado á tira vertical.

En TE presentará, porén, un grafismo de corte *underground*, cunha liña “suxa” inzada de raias que encaixaría coa crúa temática da prancha.

En dita historia, Docampo sitúanos ante unha polémica historia xa desde o mesmo título. Así, n'*Os violadores tamén somos xente honrada*, preséntase a persecución que un home -o presunto violador- fai a unha muller que fuxe aterrada até que fica acurralada e sen escapatoria posíbel, o que se intúe polo malvado riso do violador.

Contra todo pronóstico, o cadriño final presenta un “feliz” remate cos dous personaxes camiñando cara o altar.

Un final certamente polémico e que, con certeza tería dado moito que falar após a súa publicación.

Catamarca, outro dos autores que publicaría na revista, sería definido en *A historieta*⁶⁹⁸ como un “Debuxante emprendedor e tenaz que editou moitas das súas historias en fotocopias”⁶⁹⁹. Ademais de en TE os seus debuxos “soñadores” puideron verse tamén no especial *Coordenadas* de 1980. Este carácter “soñador” podemos observalo na prancha publicada no número 28. co título de *Unha fror de sangue sementou a guerrilla*.

O título, situado no centro da prancha, funcionaría como complemento lírico e nos desvelará o significado simbólico subxacente nela.

Por medio duns cadriños de liñas irregulares e finas, que denotan un certo aire de ensoñación -neste caso no aspecto de busca de liberdade- e de fragilidade ao mesmo tempo, desenvólvese o simbólico proceso polo cal, unha man ergueita na terra bota raíces ao sangar após recibir un lategazo.

Desas raíces sairán novos puños ergueitos, mentres que do primeiro, ametrallado, xurdirá unha rosa que simbolizará esa nova esperanza que está a agromar.

698 Pequeno estudo sobre a BDG realizado por Eduardo Galán e publicado no Informe da Comunicación en Galicia en 1993 polo Consello da Cultura Galega.

699 Galán, E. 1993: 7

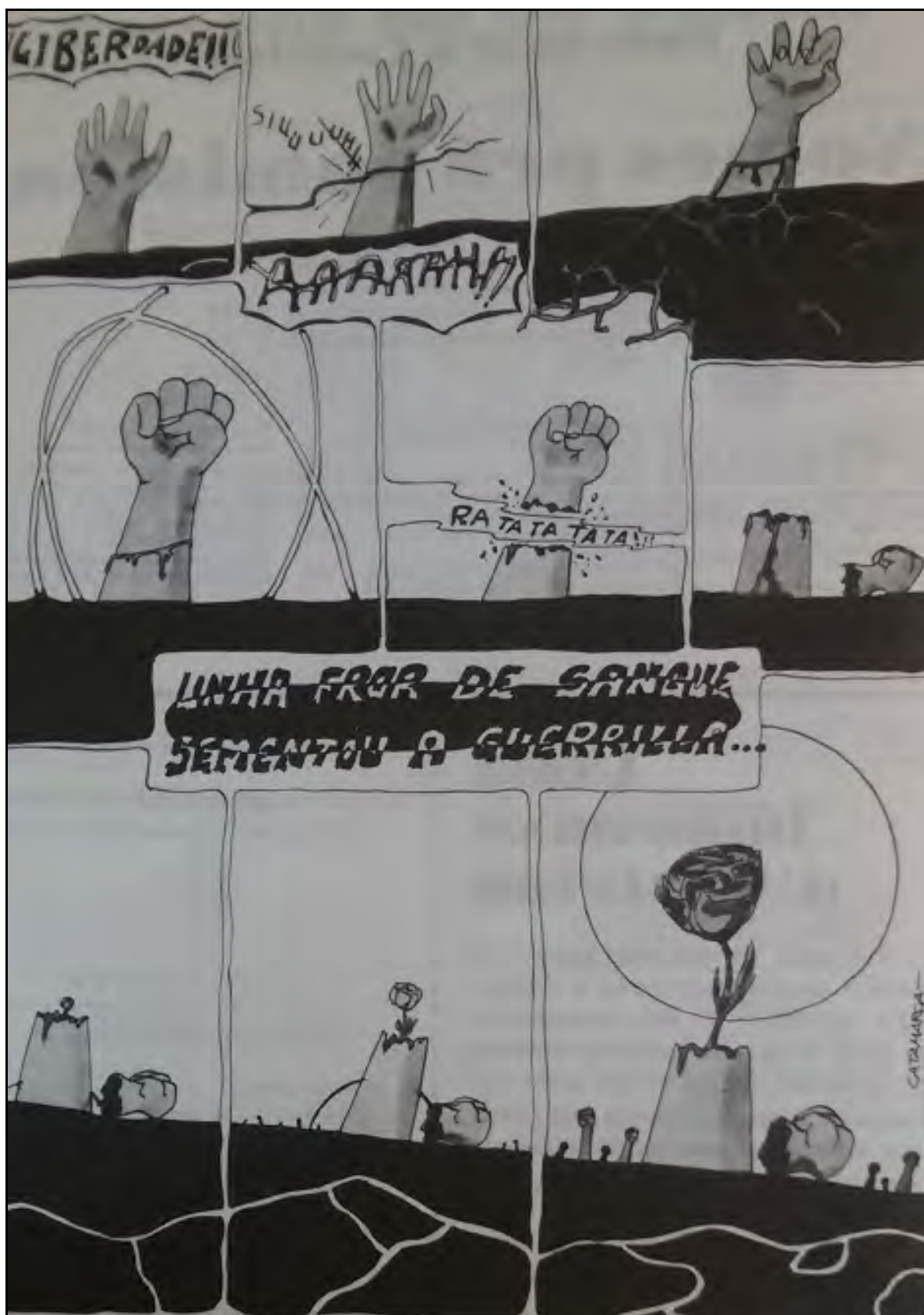


Fig. 191 *Catamarca* plantexa unha prancha cun marcado carácter simbólico, retratando así a represión á que foi sometida o pobo galego, e homenaxeando a todos e todas os que loitaron contra a ditadura.

Esta prancha retrotráenos indefectíbelmente á estampa de Castelao⁷⁰⁰ na que, ao carón duns homes transportando uns cadáveres -de antifrancistas presuponse- cara unha fosa, unha frase reza: “Non enterran cadavres, enterran semente”.

O espírito de que, perante a inxustiza, será de novo o pobo quen se levante con máis forza, será o que recolla *Catamarca* na súa prancha, homenaxeando así a todos os que loitaron contra o franquismo, mais tamén a todos os que, xa nun momento histórico distinto seguen a reclamar dereitos e dignidade para o pobo galego.

Baixo a sinatura de *Suso* atopamos no número 32, é dicir, na recta final da revista, onde as tiras de XM darían paso ás pranchas dos diversos autores que acabamos de analizar, unha outra prancha na que se critica á presión destrutora á que a natureza e boa parte da poboación rural galega estaban sometidos pola construción das autoestradas en todo o país⁷⁰¹.

Na mesma, e por medio dunha estrutura vertical acusada, preséntasenos dous personaxes -de trazos case totémicos- que conversan mentres camiñan. Será pois a través do diálogo entre os personaxes, pai e fillo, onde se vertebrará o eixo temático.

Con isto queremos sinalar que será no texto onde recaia o maior peso da información que se pretende transmitir, funcionando a parte gráfica como apuntalamento dramático das verbas desprendidas do fillo, mediante a temerosa expresións dos rostros dos dous protagonistas.

700 En *Galicia Martir*, 1937, sétima estampa.

701 Cómpre subliñar que, quizais froito desta presión dos diversos sectores sociais e artísticos, nos que, como xa vimos estaría moi presente a BDG, *Autopistas del Atlántico* xunto coa *Xunta de Galicia* cofinanciarían en 1988 o álbum de BD *A volta a Galicia en 40 pontes e media*, como unha maneira de proporcionar unha propaganda positiva ás construcións de dita empresa e dende un dos medios que máis a castigara.

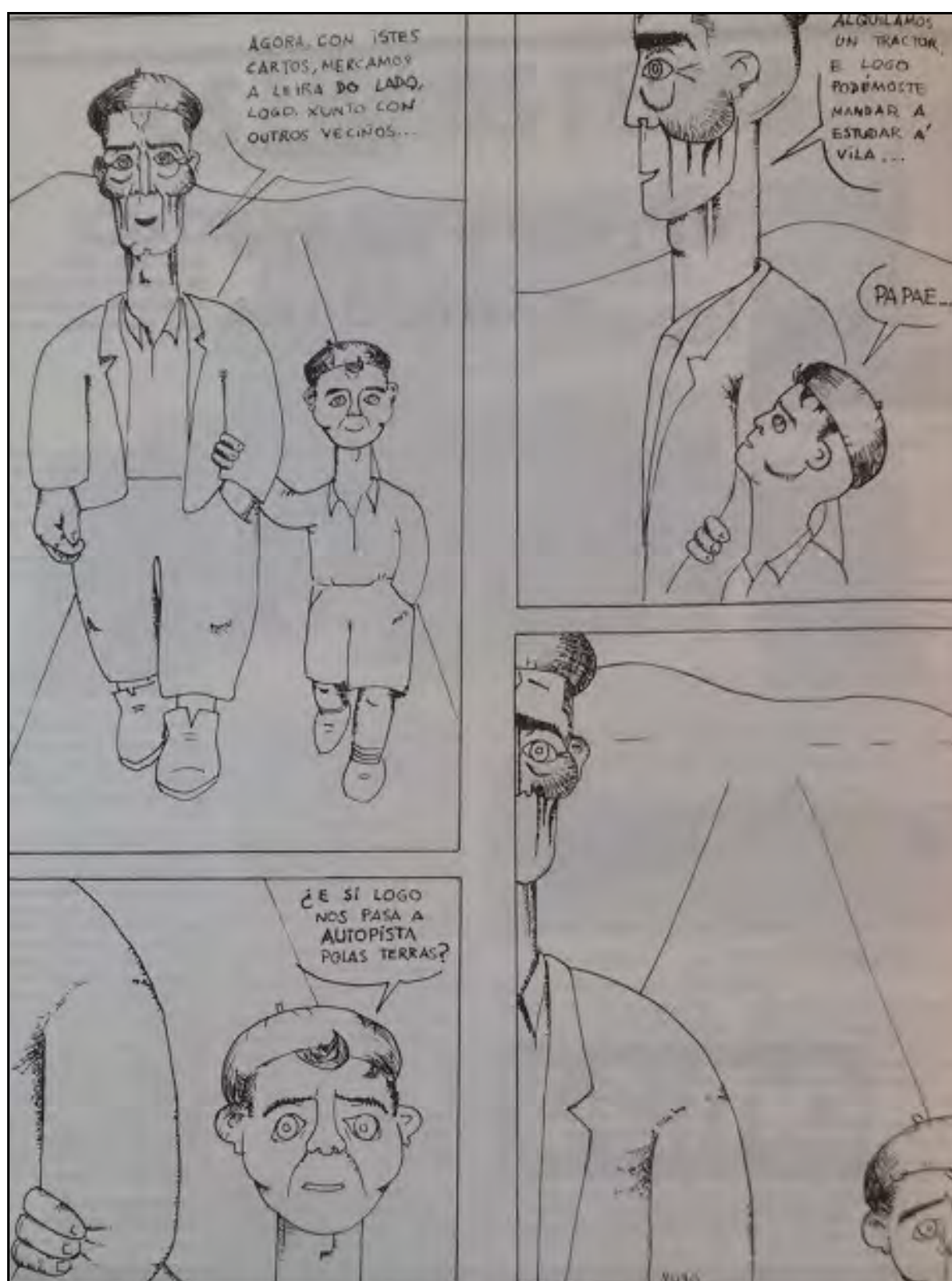


Fig. 192 As palabras finais do neno, das que non hai resposta, amosarán o desacougante e dramático porvir de moitas familias labregas naquela altura. Nestas palabras apoiárase unha simbólica imaxe final, onde entre as chorosas caras dos protagonistas, ábrese un longo e incerto camiño que se perde na lonxanía.

O texto desta prancha -sen título- di así:

-Cadriño 1. *Pai*: Agora, con istes cartos, mercamos a leira do lado, logo, xunto con outros veciños...

-Cadriño 2. *Pai*: Alquilamos un tractor, e logo podémoste enviar a estudar á vila...

Fillo: Papae...

-Cadriño 3. *Fillo*: ¿E si logo nos pasa a autopista polas terras?

Con estas palabras, o autor transmite a incerteza que se lles presenta a milleiros de labregos que non saben que será da súa vida e das súas terras por mor das expropiacións que se estaban a levar a cabo. Ante as duras palabras do fillo, o autor plasma nas faces dos protagonistas unha mirada de dor, mais sobretudo de impotencia ante estes feitos.

A apertura de plano no derradeiro cadriño, deixando ver só parcialmente as tristes faces dos personaxes e amosando un camiño que se perde na lonxanía, afondará nese incerto porvir que lles agarda.

Será, non obstante, unha proba máis da raigame popular e de defensa da terra que imperaba na maior parte dos autores que estaban a experimentar -algúns a afianzarse- co BD como vehículo expresivo.

4.4 BDG nos medios de comunicacións alternativos: *Xofre*, ás portas dunha nova época.

Na significativa data do 17 de maio, xa ás portas dunha nova década (1979), vía a luz *Xofre* -en adiante XF-, o que sería considerado o primeiro *fanzine* de BDG. Co subtítulo de *Historieta galega* e capa dun aínda mozo e case descoñecido Miguelanxo Prado poríase á venda arredor de 1.500 exemplares, dos que case a metade serían vendidos xa naquel Día das Letras Galegas. Porén, a pesar desta rápida venda de exemplares e da cálida acollida que nos medios tivo o proxecto, “a repercusión do invento non foi moi grande”, tal e como sinala Xermán Hermida no seu artigo *Xofre: 23 anos despois*, e co que se introduce a edición dixital do *fanzine*⁷⁰².

Até chegar a publicación final de XF teríanse que dar previamente un cúmulo de circunstancias e feitos. Algúns estarían ligados ao azar e outros ao duro traballo dos autores. Primeiramente sería a quenda do azar que levaría a Xan López Domínguez a coñecer a Fran Jaraba cando este estaba a vender debuxos polas rúas de Compostela a finais de 1978. Tras comprobar os seus gustos en común arredor da BD rapidamente pensaron na posibilidade de editar unha publicación propia cos seus traballos. A estes dous autores sumárase posteriormente un antigo compañeiro de Fran Jaraba da Facultade de Arquitectura da Coruña, que non sería outro que Miguelanxo Prado. Xuntos xa os tres autores, formaríase, xa cuns estatutos internos, o *colectivo Xofre*⁷⁰³.

Unha vez conformado o colectivo só quedaba sacar adiante a publicación que daría a coñecer os traballos do seu grupo e así cubrir “a lagoa en Galicia a nivel de publicacións deste tipo”, tal e como se sinala no texto de presentación de XF.

702 Artigo que imos seguir á hora de debullar as características de conformación e publicación de XF. O artigo, así como o *fanzine* pódese atopar para a súa descarga na páxina http://culturagalega.org/bd/extra_detalle.php?id=721.

703 Segundo recolle Xerman Hermida:

O nome ocorréuselle a Fan Jaraba, lembrando a moda de títulos - “esotéricos”, sinala Xan López Domínguez - que daquela tiñan as principais publicacións da época (“Metal Hurlant”, “Tótem”...). Ademais, soaba ben, e daquela non moita xente coñecía o seu significado. (2002: 2)

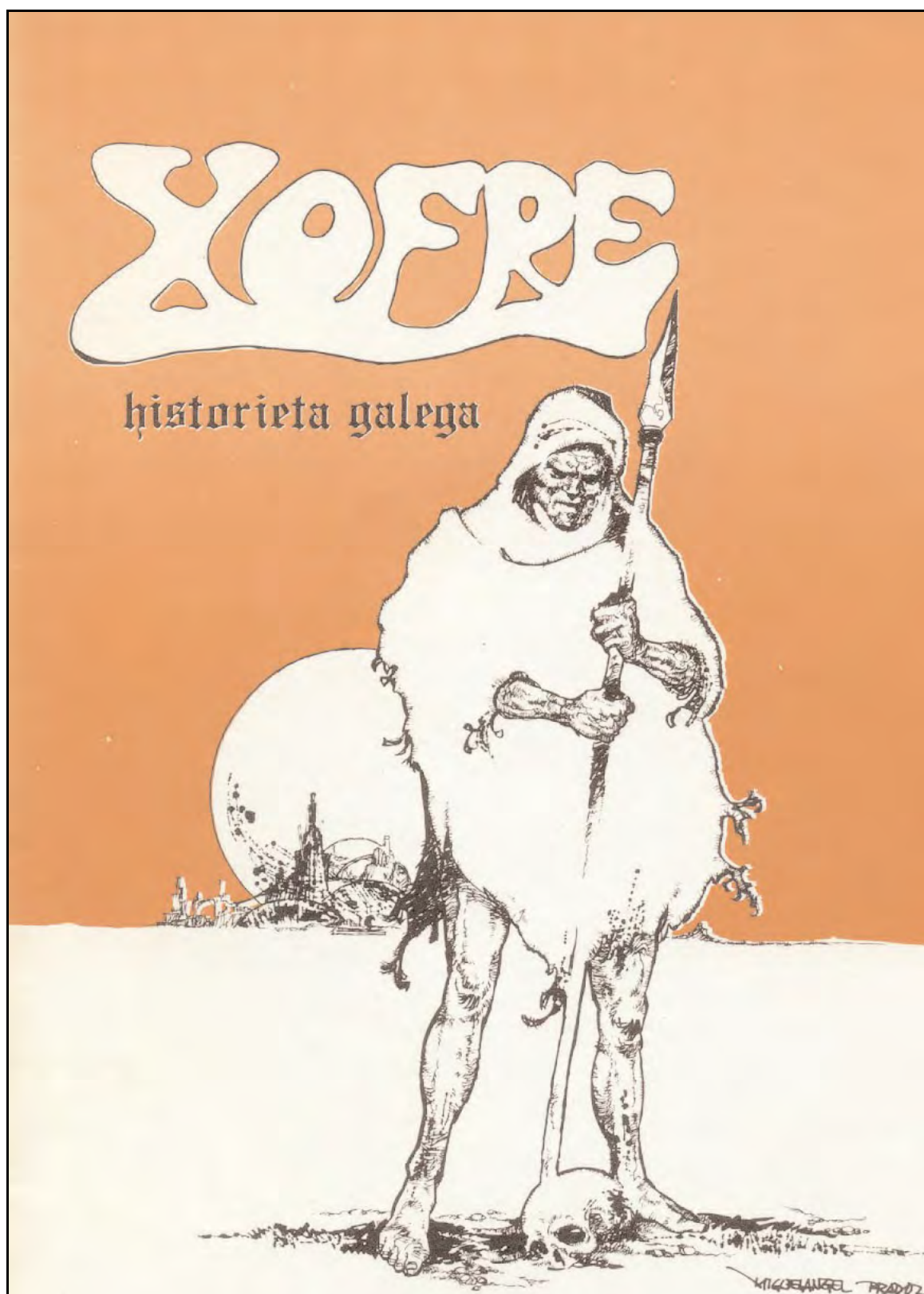


Fig.193 Capa do *fanzine* XF. Dita publicación marcaría o inicio do “boom” dos *fanzines* que suporían os anos 80, servindo desta maneira como punto de inflexión entre o carácter expositivo e as publicacións nos medios “convencionais” e as publicacións alternativas nas que se darían a coñecer unha gran cantidade de autores referenciais na historia da BDG.

Para conseguir isto sería necesario financiarse a través da venda de adhesivos e de “pactar” o pago á imprenta de parte dos exemplares unha vez vendidos uns cantos exemplares. Este pago finalmente non se produciría, mais os autores consideraríano compensado ao teren que pasar a noite do 16 de maio grampeando eles mesmos os exemplares para poder cumprir os prazos, dado que o dono da imprenta se retrasaría nos mesmos. Así pois, a saída do *fanzine* levaría detrás todo un custoso traballo, xa non só de planificación e debuxo das obras, senón da propia montaxe “física” do mesmo.

O feito de ser XF autoeditado será un dos aspectos fundamentais que configuren a esta publicación como o primeiro *fanzine* fronte á anterior e xa analizada publicación do GC, CdCH. A problemática sería abordada tamén por Xermán Hermida no seu artigo introdutorio, quen sinala:

Antes de “Xofre” existira outro intento de publicación de banda deseñada no país. “A cova das choias” (1973) saíu co subtítulo de “Revista de cómic galego” e contaba co financiamento dunha sociedade de galegos emigrados en Suíza. Dado o seu carácter clandestino, carecía de calquera tipo de recoñecemento legal. A discusión sobre cal das dúas publicacións pode considerarse primeira revista e cal primeiro *fanzine* está aberta.

Seguindo a definición que achega Carlos Portela na entrada “Cómic” da “Gran Enciclopedia Gallega”: “Enténdese por *fanzines* publicacións non profesionais, na maioría dos casos realizadas por xente nova, con poucos recursos e de marcado carácter alternativo. Normalmente publicados baixo a fórmula da autoedición e sen afán de lucro, o obxectivo primordial dos *fanzines* adoita ser dar a coñecer os seus autores”. Segundo el e outros estudiosos da banda deseñada do país, con “Xofre” estamos ante o primeiro *fanzine* realizado en Galicia. Contrariamente á maioría dos *fanzines*, “Xofre” foi realizado nunha imprenta [...] Discusións aparte, non se pode negar o feito de atoparnos ante o primeiro traballo de autoedición de banda deseñada e tamén nun intento pioneiro de crear unha publicación dedicada exclusivamente á novena arte como medio de expresión. A evolución posterior dos seus creadores danlle a esta publicación o rango de histórica na nosa banda deseñada. (2002: 3)

Compartimos en liñas xerais todo o exposto por Xermán Hermida e así mesmo compartimos a tese de estudosos do tema, como Carlos Portela, cando sinalan a XF como primeiro *fanzine* de BDG. Primeiramente, xa o propio subtítulo en CdCH,

que a sinala como *Revista de cómic galego* -cando xa se empregaba o termo *fanzine*⁷⁰⁴- denota xa a intención dos autores de enmarcar as súas obras baixo este tipo de denominación e características. Aínda que CdCH foi distribuída clandestinamente e non foi rexistrada, este feito non a convertiría automaticamente nun *fanzine*. Pola contra, o feito de ser esta unha publicación editada pola Editorial Roi Xordo, e baixo as ordes do Carlos Xohán -o editor-, e que tomaría numerosas decisións sobre a mesma -algunhas tan decisivas e polémicas como a eliminación das obras de Luís Esperante-, impediría xa sistematicamente a súa inclusión como *fanzine* ao ser unha das súas premisas básicas a da autoedición⁷⁰⁵.

Sexa como for, outros feitos farían que XF posúa un maior recoñecemento como *fanzine* que a súa revista predecesora. A comentada autoedición da mesma e o formato A5 -canónico dos fanzines- serían un dos eixos básicos que a conformarían como tal. Ademais destes feitos XF marcaría sobre todo un punto de inflexión ao aventurar e iniciar en 1979 o que sería a tónica xeral nos anos 80, onde os *fanzines* se multiplicarían por toda Galiza⁷⁰⁶. Así pois, o carácter iniciático desta publicación sería máis evidente -con respecto á revista do GC- ao ter inmediatamente un seguimento de publicacións que puideron ver en XF o camiño a seguir, ou ben serían continuadores do mesmo eixo cultural -a da cultura *fanzinera*- que se pode observar nesta publicación alternativa.

Teríamos, fronte ás publicacións de BD vistas anteriormente nos medios de comunicación, unha publicación eminentemente alternativa, corroborationada pola autoedición dos propios autores, a non remuneración pola venda da revista -só serviría para promocionarse e pagar esta e as sucesivas edicións-, así como o corte

704 Así o recolle Antonio Lara cando sinala que “el término se originó en octubre de 1940 con el *fanzine* de ciencia-ficción *Detours* de Russ Chauvenet” (Lara, A. 1976)

705 Tamén respecto a este punto sinalaría Antonio Lara que “el *fanzine* permite estar publicando de forma libre y directa, sin ataduras ni intereses para con terceros” (Lara, A. 1976). Neste punto, a carta que o editor, Carlos Xohán, lle envía a Xesús Campos -Vid. Anexo- é bastante clarificadora respecto a intromisión de terceiros na publicación que se pretendía sacar.

706 Títulos como *A ameixa cacofónica* (1982), *Katarsis* (1982), *Diplodocus* (1982), *Valiumdiez* (1983), *Tintimán* (1984), *Interlínea* (1984), *El Patito Feo* (1984) ou *Das capital* (1989), entre outros moitos, dannos idea da auténtica explosión que no eido da publicación de *fanzines* se viviu en toda Galiza neses anos.

underground e alternativo que se observa en moitas das súas obras e que, nunha publicación convencional podería ser incluso censurada⁷⁰⁷.

Alén deste carácter *alternativo* que o situaría como publicación pioneira, XF tería dentro do eido da BDG unha crucial importancia, posto que dela saírían xa non só algúns dos primeiros autores⁷⁰⁸ que continuarían no mundo da arte gráfica profesionalmente⁷⁰⁹, senón que se posicionarían como os nosos referentes nacionais e internacionais dentro da ilustración e da BD conseguindo para iso algúns dos máximos galardóns e recoñecementos nas súas respectivas disciplinas.

Sexa como for, as boas maneiras dos integrantes deste efémero colectivo XF xa quedarían patentes un ano despois, cando Fran Jaraba e Xan Carlos López quedarían primeiro e segundo respectivamente no *I concurso Nacional “O Facho” de cómics para nenos* -en terceiro lugar teríamos a Pepe Carreiro- coas obras *A insólita aventura de Manoliño catro ás* -de Fran Jaraba- e *O conto galáctico* -de Xan López. Así mesmo, a súa participación en 1982 na exposición *Coordenadas*⁷¹⁰ en Santiago de Compostela, así como 1990 no especial de BDG que editou ANT para o Día das Letras baixo o título de *A Banda do 17*, confirmarían o carácter de produción non efémero dos autores a pesar de o seu colectivo levar distinta sorte.

Así pois, será contra a fin da década cando todo ese traballo feito polos nosos pioneiros da BD comece a cristalizar nos futuros profesionais que, desta volta, non abandonarían posteriormente esta arte e que, co paso do tempo serían un modelo a seguir dentro do noso país, sendo punto chave da emerxencia que nos anos e décadas posteriores se produciría e que nos levaría -coas transicións pertinentes- ao actual momento onde, tanto pola cantidade e calidade de autores que produce, Galiza posúe un importantísimo potencial⁷¹¹.

707 Como podería ser o feito de aparecer debuxos con mulleres espidas que, con certeza nos xornais vistos anteriormente -agás algunha excepción- non se admitiría. Tamén, estaría o factor de publicacións editadas por terceiros e que, como no caso d'*A Cova da Choias* eliminaría traballos e imaxes dalgún dos autores.

708 Xunto co xa mencionado Pepe Carreiro ou XM.

709 Coma no caso de Fran Jaraba.

710 Recollidas e publicadas posteriormente na revista do mesmo nome nese ano.

711 Porén, dentro desta potencialidade cumpriría analizar a pertinencia de algunhas obras ao que entendemos por BDG, un debate que aínda está por resolver na actualidade.

Cómpre, antes de analizar o *fanzine*, observar a análise de contidos do mesmo, para o que nos serviremos do traballo publicado por *Tebeosfera*, revista web -tamén formada como *Asociación cultural para el estudio de la historieta*- onde, máis de sesenta redactores e documentalistas, apoiados por outro tanto de colaboradores se afanan no estudo e preservación da historieta no Estado Español⁷¹².

Desta maneira, a respecto de XF sinálanse as seguintes partes⁷¹³

- Cubierta con ilustración de portada realizada por Miguelanxo Prado (firmada como MiguelAngel Prado), título, antetítulo de la publicación, y en la parte inferior "publicación do colexivo xofre".
- Pág. 2 (segunda de cubiertas): Ilustración de Anselmo Lamela.
- Pág. 3: Editorial e "índice" con el sumario de contenidos de la publicación.
- Págs. 4 a 6: Historieta humorística de Fran Jaraba titulada "**Special Brigade**".
- Págs. 7 a 15: Historieta de fantasía heroica con guión de Eugenia López Meirama y dibujos de Miguelanxo Prado (firmando como MiguelAngel Prado) titulada **A petadura do orballo**.
- Pág. 16: Ilustración firmada por María B., que consta en el "índice" como María Barcala.
- Págs. 17 a 20: Historieta humorística de Ricardo Lázaro titulada **O Matha-cans**.
- Pág. 21: Historieta humorística que firma Alvarito (seudónimo del escritor Suso de Toro) titulada **Manolo Pita (Neto de María Pita)**.
- Págs. 22 a 23: Historieta humorística de Fran Jaraba titulada **Brunhilda**.
- Pág. 24 a 31: Historieta humorística de Xan López Domínguez (firmada como Xan Carlos López) titulada **Camiño a Compostela**.
- Pág. 32: Ilustración de Miguelanxo prado (firmada como MiguelAngel Prado).
- Pág. 33: Historieta sin título de ciencia ficción realizad por Fran Jaraba.
- Págs. 34 a 36: Historieta fantástica de Fran Jaraba titulada **Madame Delia**.
- Pág. 37: Historieta fantástica sin título de Xan López Domínguez (firmada como Xan Carlos López).
- Págs. 38 a 39: Historieta sin título de ciencia ficción firmada por loquis.
- Pág. 40: Viñeta de humor gráfico firmada por Suso T. (seudónimo del escritor Suso de Toro) titulada **Notas de sociedade**.
- Pág. 41: Historieta humorística de Fran Jaraba titulada **Virgin**

712 Nesta páxina atoparemos pois, numerosos datos e achegas sobre a BDG.

713 Recuperado de: http://www.tebeosfera.com/obras/numeros/xofre_xofre_1979_1.html

Jungle.

- Pág. 42: Ilustración de Anselmo Lamela.
- Pág. 43 (tercera de cubiertas): Publicidad de locales y librerías donde se podía comprar este fanzine: Galimatías (Santiago de Chile 25, Santiago de Compostela), Vacaloura (La Rosa 20, Santiago de Compostela), Librería Abraxas (Montero Ríos 50), Librerías Follas Novas (Montero Ríos 37, Santiago), Librería Segrel (P. Universidade 3, Santiago).
- Contracubierta en blanco y negro, con ilustración de Fran Jaraba

4.4.1 Autores principais e obras. Análise.

Aínda que até cinco serían os colaboradores que, con distintas obras que irían da ilustración até o relato gráfico, o peso da publicación recaería, como sería de agardar, nos membros do colectivo reponsábel de sacala adiante: Miguelanxo Prado, Xan Carlos López Domínguez e Fran Jaraba.

4.4.1.1 Miguelanxo Prado

Do autor Miguelanxo Prado (A Coruña, 1958), sinalarían xa a comezos dos anos noventa Xosé Luís Axeitos e Xavier Seoane que era “sen dúbida o criador de cómic xurdido dende Galiza que ten acadado un maior nivel creativo, cunha vasta e densa obra de proxección mesmo internacional”⁷¹⁴. Sen dúbida o ascenso artístico e profesional do autor coruñés dende que iniciou a súa andaina no mundo da BD⁷¹⁵ da man do *fanzine* que estamos a analizar, foi imparábel. Un ano despois da saída de *Xofre*, en novembro de 1980, Miguelanxo Prado xunto co guionista Tino F. Maceiras publicarían no xornal LVG 55 tiras diarias de *Os compañeiros. A orde da pedra*. Despois de colaborar ao longo dos anos oitenta nas prestixiosas revistas do selo *Toutain*⁷¹⁶, cuxos relatos se converterían posteriormente nos seus primeiros

⁷¹⁴ 1993: 9.

⁷¹⁵ Previamente fixera unha incursión no eido da pintura.

⁷¹⁶ Como *Creepy*, 1984, ou *Zona 84*. Nestes anos tamén participaría en revistas do selo *Norma* como *Cimoc* ou *Cairo*.

álbums publicados⁷¹⁷. Será, en 1993, cando publica *Trazo de tiza*, álbum formado cos relatos publicados un ano antes na revista *Cimoc*. Acadando sona internacional e sendo premiado con algúns dos máis prestixiosos galardóns internacionais como o premio *Alph Art* de Angoulême (1994) o premio á mellor obra do *Saló do cómic de Barcelona* (1994), e sendo incluso nominado aos premios Eisner, considerados os máis importantes a nivel mundial no eido da BD.

Comezaría así unha prolífica carreira tanto na produción de BD⁷¹⁸ como na consecución de premios -sobre unhas tres dúzias deles- que tería na obra *Ardalén* (2012), premio á mellor obra nacional do *Saló do cómic de Barcelona*, o último éxito do autor, demostrando sobradamente a súa calidade trinta anos despois do seu primeiro éxito.

Porén, a falla dunha industria cultural no eido da BD en Galiza nesa -e nesta- época, provocaría que Miguelanxo Prado tivese que acudir a revistas e editoriais de ámbito estatal -e radicadas fóra de Galiza- para publicar, fóra da autoedición, as súas obras. Isto provocaría que ditas obras, a pesar de ser ideadas e planificadas en galego, fosen publicadas en castelán inicialmente. Esta eiva editorial no noso país non sería un feito illado duns anos concretos, posto que, para atopar a versión⁷¹⁹ na nosa lingua da obra *Trazo de xiz*, publicada en 1994 terían que pasar dezoito anos, o que nos sinalaría o mal endémico que está a sufrir Galiza neste senso.

En XF, ademais da capa do *fanzine* e dunha ilustración, teremos o relato gráfico *A petadura do orballo*, no que centraremos a análise deste importante autor.

A petadura do orballo

No *fanzine Xofre* publicaría Miguelanxo Prado unha das súas primeiras obras e coa nosa lingua como soporte textual, un feito que lle permitiría a autoedición e

717 Referímonos a *Fragmentos de Enciclopedia Déléfica* (1985), *Stratos* (1987) ou *Crónicas incongruentes* (1990).

718 Tamén traballaría no eido da animación, creando ao mítico *Xabarín* da TVG, a serie *Os vixilantes do camiño* ou a longametraxe *De Profundis* (2006). Así mesmo traballaría para a factoría americana Dreamworks na serie de animación *Men in Black* (1997-2001).

719 Que sería realmente a versión orixinal da mesma.

que, como acabamos de ver, logo sería imposibilitado polas condicións que a industria libreira á que se tivo que adscribir lle impuso.

Baixo guión de Uxía López Meirama e debuxos do propio Prado, a BD *A petadura do orballo* introdúcenos, ao longo de nove páxinas, nun relato de corte épico e cunha narración textual dun profundo lirismo. A historia preséntanos a *Duarte*, un cabaleiro que leva días percorrendo os carreiros de Galiza buscando rematar cunha “inquietante demanda” interior. Será neste percurso cando se atope cun frade, ao que lle contará o porqué desta busca que está a realizar. Mediante un flashback, retrocedemos no tempo até un ano antes. O protagonista andaba a cazar, e foi entón cando caeu do cabalo e, dado por morto, tivo de ser rescatado finalmente por uns “montañeses” que coidaron incansabelmente del até curalo de todo. En agradecemento, Duarte prometeu devolverlles a filla, secuestrada por uns homes. Estes deixaran en troco un medallón que resultou ser idéntico ao que, xeración tras xeración, pasara pola familia do cabaleiro. Esta coincidencia inqueriríao moito e, dende aquela, decidiu percorrer os sendeiros sen cesar até dar coa muller secuestrada e resolver o enigma de dito medallón. Deixando atrás o frade, Duarte adéntrase nun mosteiro, onde atopará un home que porta o medallón. Este indicarlle que o seu destino é cumprir unha encomenda canda el. Unha vez recuperada a rapariga dentro do mosteiro, decide enfrontarse aos secuestradores, derrotándoos finalmente e liberando a muller. Porén, un sentimento interior tras o ocorrido, deixa ao heroe coa sensación de que a súa alma non voltaría ter acougo.

Este relato de fantasía heroica e ambiente histórico condensa, nas nove páxinas das que consta, todo un universo épico e lírico cuxa estrutura circular fai que a historia fiquese aberta, deixando ao lector en suspenso e profundando no clima de misterio que rodea toda a historia. Esta estrutura circular vén dada sobre todo a través dos textos iniciais e finais, correspondentes á voz *en off* dun narrador omnisciente que nos abre a mente do protagonista da historia, Duarte. Na primeira páxina que funcionaría a modo de introdución atopamos o seguinte texto lírico-descriptivo:

a petadura do orballo

GUIÓN: EUGENIA LÓPEZ MEIRAM
DIBUXOS: MIGUELÁNGEL PRADO



Fig. 194 Alén dos diálogos inseridos nos globos de texto, o relato preséntasenos tamén por medio dunha voz *en off* que alternará un narrador omnisciente así como un narrador-personaxe que será o propio protagonista, Duarte.

Os outonos en Galicia sempre foran dun xeito semellante; coma as ponlas dos núos castiñeiros que penduraban cara ao chan sedentas de terra mollada; coma a auga, griseira polas pegadas dos bois; coma os penedos cobertos de verde carriza que os abrigaba cunha crase de acougo terno e ledó. E Duarte camiñaba en outono paseniñamente. No seu interior aquela inqueda demanda arelaba unha solución. Namentras, ca señardade dos castiñeiros, da auga e dos penedos, agardaría camiñando a petadura do orballo.

Apoiado nos debuxos da paisaxe galega e dous primeiros planos do protagonista, o texto inicial cumpre numerosas premisas que potenciarán un relato gráfico que, en poucas páxinas tería que contar e desenvolver unha historia de temática heroica, o que podería presentar diversos problemas de estruturación.

Neste texto inicial darase conta do tempo e espazo no que nos atopamos -outono en Galicia- e presentaríase ao protagonista. Alén disto, o carácter lírico desta introdución preséntanos unha paisaxe case mística, que servirá de marco para todos os acontecementos de corte fantasioso que se producirán ao longo da historia. Aínda máis aló, esta paisaxe “exterior” mística aparecerá como trasunto da paisaxe “interior” do propio personaxe. Teríamos delimitado, apenas nunhas poucas liñas, os espazos e os tempos, así como a dualidade mística entre a natureza galega e o protagonista. Esta dualidade será de novo a que, no remate da historia lle confira unha estrutura circular e aberta, ao presentarse o interior do protagonista como o carácter cíclico e inmortal da natureza:

Pero nun currunchiño da súa ialma sentía que xa non habería acougo para el: lembraría sempre. Aquelo non fora agardado nen anceiado por el. Pero soubo que tampoco as arbres no outono agardaran nen anceiaran a petadura do orballo.

Así pois, a frase que dá título ao relato -*A petadura do orballo*- funcionará como elemento introdutor e conclusivo da mesma proporcionando circularidade á historia e denotando un eixo temporal e vital: o dun orballo que cae incesantemente e que, sempre voltará a petar, nas árbores e nos homes.



Fig.195 Na obra de Prado e Uxía López podemos atopar como a xustaposición de imaxes, cun predominio vertical serve de fio temporal tras o que amosar toda unha sucesión de feitos que discorren desde o pasado até o presente.

Neste primeiro relato gráfico Prado -xunto coa guionista Uxía López, quen casualmente é a muller de Miguelanxo- son innegábeis as influencias -declaradas abertamente por Prado- do autor Esteban Maroto⁷²⁰ tanto no narrativo como no estético. Cunha estética de corte realista alternáranse algúns elementos expresionistas, e así mesmo nas pranchas se producen en numerosas ocasións unha supresión das delimitacións dos cadriños, elaborando unha interconexión e/ou superposición entre as diferentes figuras e elementos da prancha -normalmente en vertical.

Estes elementos, dun marcado simbolismo, funcionarán tanto como marcador das lembranzas do protagonista así como realzando a soidade das paisaxes polas que vaga o protagonista⁷²¹. A estilización feminina, con corpos de fermosa factura espidos, será outro dos elementos empregados recurrentemente por Maroto e que de novo utilizará Prado na súa obra.

Por outra banda, estas pranchas que presentan unha continuidade gráfica coexistirán con outras onde se presentan numerosos cadriños, e, máis que accións, presentan primeiros planos e planos detalle que tentan transmitir o mundo interior dos protagonistas. Desta maneira créase un universo simbólico de unión entre o interior e o exterior dos personaxes. Non obstante, xa fora mencionado que a natureza resulta ser un trasunto do propio protagonista. Por este medio chegarase a unha poética da soidade, que se realzará por medio das estampas da natureza e do lirismo das narracións textuais.

No caso de Miguelanxo Prado⁷²², o carácter iniciático desta obra, inzado das influencias xa mencionadas, iría avanzando cara a un universo máis persoal e que na actualidade é perfectamente recoñecíbel e desmarcábel desta primeira peza.

720 Esteban Maroto (Madrid, 1942) comezaría como historioretista xa nos anos cincuenta, acadando nas décadas seguintes gran fama polas súas obras de ficción científica e de fantasía, sendo recoñecido e galardoado internacionalmente. Obras como *5 por infinito* (1967), ou *Dax el guerrero* (1979-1994) serían de enorme influencia nos creadores dos anos setenta e oitenta.

721 Algunhas paisaxes remotas, por exemplo de *Alma de Dragón* (1972-78) -a pesar de transcorrer nun planeta lonxano- presentará estas características.

722 Respecto a Uxía López Meirama, esta dedicárase profesionalmente á docencia, mais ficaría ligada ao mundo da BDG ao ser precisamente, como xa sinalamos, a muller de Miguelanxo Prado.

Porén, a pesar das mudanzas gráficas e narrativas, o lirismo e a presenza de Galiza -dentro dun universo atlantista- manifestarase recorrentemente nas mellores das súas obras⁷²³.

4.4.1.2 Xan Carlos López Domínguez

Será precisamente este autor, Xan López Domínguez (Lugo, 1958), quen apareza -xunto co engadido de “e outros”- como depositario legal da revista. Aínda que se iniciaría no eido da BD, será posteriormente, no ámbito da ilustración -infantil e xuvenil- onde se asentaría profesionalmente⁷²⁴ e onde acadaría o seu maior recoñecemento.

Porén, despois da súa participación en XF, Xan López seguiría publicando numerosas historietas de BD. Tal e como se sinalou, un ano despois da experiencia do *colectivo Xofre* este autor acadaría o segundo premio -por detrás de Fran Jaraba- no pioneiro concurso de BD convocado pola Agrupación Cultural *O Facho*. Sería precisamente na exposición das obras de dito concurso cando, tal e como sinala Xermán Hermida, “contactou con eles -Fran Jaraba e Xan Carlos- a editorial Anaya, onde iniciarían a súa carreira na ilustración infantil e xuvenil” (2002: 3). Este feito non eliminaría a súa participación en numerosos proxectos de BDG. Así, nos anos seguintes participaría na exposición e posterior publicación da revista *Coordenadas* -1982- así como na revista *Can sen dono* (1983/84). Outro exemplo da herdanza deixada pola experiencia de XF sería a participación de novo na autoedición coa publicación *El patito feo* en 1982.

A maior parte das participacións de Xan López sería, como estamos a ver, en obras colectivas, e non en álbums. Desta maneira podemos observar a súa participación nas obras colectivas *Cine e historieta galega*⁷²⁵ e en *A banda do 17*⁷²⁶, así como na revista do Museo do Humor de Fene, *Sapoconcho* (1995), en *Golfiño*

723 Como as mencionadas *Trazo de xiz*, *De Profundis* ou *Ardalén*, sendo esta a última das súas obras (2012).

724 Ao igual que Fran Jaraba.

725 Editada con motivo das xornadas de cine de Vigo *Xociviga* en 1989.

726 Especial dedicado á BDG no Día das Letras Galegas de 1990 polo semanario ANT.

(2001) ou en *BD Banda* (2002).

Porén, tal e como se mencionou, sería no eido da ilustración de libros -cuxos trazos xa se poden observar nalgúns dos debuxos de XF- ao que se dedicaría a completa e profesionalmente, sendo recoñecido así mesmo como un dos nosos maiores expoñentes a nivel internacional ao ser recoñecido con distintos galardóns como o premio UNICEF, o ter sido incluído no catálogo de ilustradores da Feira Internacional do Libro Infantil de Bolonia (1990) ou a súa inclusión na listaxe de honra da IBBY -International Board on Books for Young People-, organismo internacional centrado no estudo da literatura infantil.

Se Prado publicou no *fanzine* dúas ilustracións e unha historieta, Xan Carlos non publicaría -casualmente- ningunha ilustración, mais si dúas historietas, *Camiño a Compostela* de corte humorístico, e outra -sen título, mais que denominaremos *O rei Cacahuete*- máis ligado ao fantástico.

O rei Cacahuete

Na prancha que se decidiu nomear *O rei Cacahuete*⁷²⁷, Xan Carlos López -así aparece asinada- desenvolve unha historia fantasiosa que, tanto pola narración textual, como polos debuxos, semella a medio camiño entre o relato de BD e o relato ilustrado.

A historia inzada de fantasía que nos propón Xan López trasládanos ao “país de pantasía”, onde a súa vella raíña está a piques de dar a luz. A sorpresa dos reis sería máxima cando ven que o seu fillo é un cacahuete. Asimilada xa a súa rareza, os reis morren e *Cacahuete I “El manisero”* sobe ao trono, vivindo a partir de entón no “país de pantasía” a súa etapa máis feliz.

Por medio da “cosificación” na figura dun cacahuete como herdeiro ao trono, o autor pretende ridiculizar o feito monárquico e a súa estrutura. Primeiramente, ao asimilar o nacemento do vástago da “raíña tan vella” a un froito seco ridiculizaríase a perpetuidade dos monarcas no poder.

727 Páxina 37.

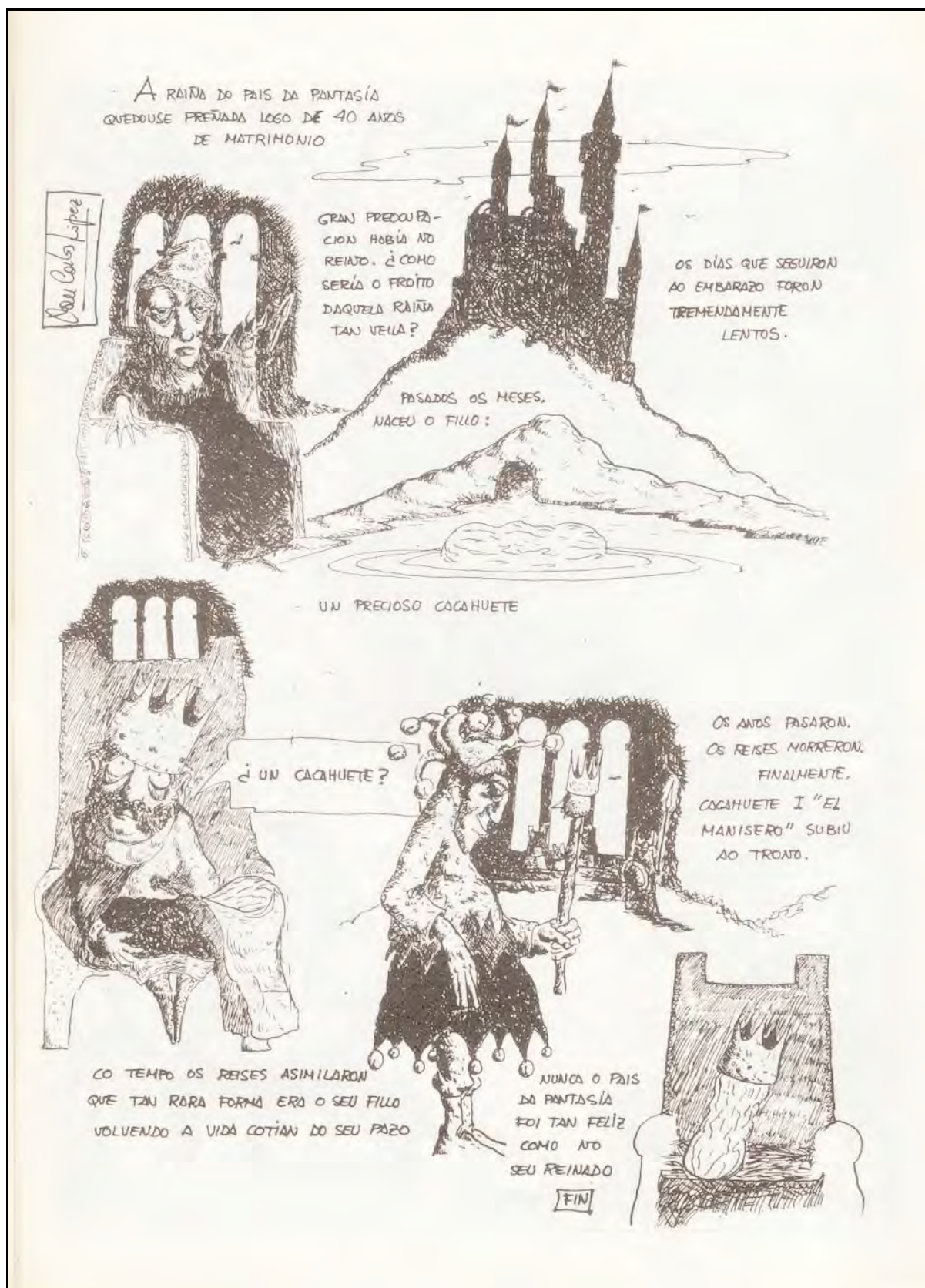


Fig. 196 Xan López altera o sentido clásico dos contos para nenos refacéndoo baixo un prisma de corte surrealista e que se presentará como unha crítica ao vetusto sistema monárquico de recente impostura no estado español.

Seguidamente, ao encadrar a época máis feliz de *pantasía* durante o reinado de *Cacahuete*, cuxo debuxo lembra o que en realidade é -un ser inanimado e inútil-, advírtesenos a incapacidade e a ignorancia con que actuarían os gobernantes, os cales non son capaces de responder ás necesidades do pobo mellor que un simple “cacahuete”.

Mestúrase deste modo no relato a fantasía propia dos relatos infantís, con reinos lonxanos, reis e raíñas cun toque case surrealista que se enmarcaría no elemento do cacahuete e que producirá o efecto cómico na prancha.

Así mesmo, a narración textual da prancha poderá emparentala cos relatos infantís tradicionais -ademais de pola temática xeral e pola carreira que posteriormente desenvolvería o autor neste eido, o que denotaría o interese polo mesmo. Un narrador omnisciente en terceira persoa, será quen narre toda a historia sen deixar que os personaxes dialoguen, aparecendo apenas unha frase nun globo: “¿Un cacahuete?”, que pronuncia o rei ao ver o seu estraño fillo. Así pois, a prancha estaría narrada como un conto no que se apoiarían posteriormente as imaxes.

As imaxes presentarán ademais, un debuxo que segue moi de perto a estética *underground*, de liña *suxa*, mais que tamén nos podería remitir á algunhas das ilustracións que a finais do século XX se facían dos libros de contos infantís. Así, os cadriños así como calquera marco desaparecerían para ser unicamente os personaxes e os fondos por detrás deles os que delimiten o debuxo. Este está elaborado na súa maioría por finas liñas perpendiculares ou cruzadas -liña tonal- para provocar o recheo dalgunhas zonas e vestimentas. As imaxes presentan ademais un acusado estatismo, non formando parte das accións que se transmiten textualmente, co que só acompañarán ao narrador como apoio visual do mesmo.

Así, poderemos observar como a narración textual tería sentido por si soa, mais neste caso a narración gráfica non se podería comprender correctamente sen o apoio textual.

No relato gráfico *Camiño a Compostela*⁷²⁸ cóntasenos a historia de tres cegos que mentres peregrinaban a Compostela, nos “tempos en que as peregrinacións a Compostela eran un feito cotián”, son abandonados polo seu lazarillo, que xa non aguantaba levar máis cegos. Ao atopar a unha persoa no seguinte albergue e practicamente obrigarlle a levalos até Compostela, os tres cegos van recibir un duro castigo. O home, enfadado tras ver que ten que levalos de balde -recibindo incluso unha labazada por terlles solicitado diñeiro en troco-, decide levalos cara ao sur, concretamente a Córdoba, terra de mouros por aquel entón. Despois de bañalos no Guadalquivir e levalos á Mezquita de Córdoba no canto da Catedral de Compostela é a hora de voltar. Persistindo na súa maliciosidade, o home decide darlles voltas ao mesmo sitio facéndolles crer posteriormente que xa están nas súas aldeas -Foucelos, Bonxeira e Gomeáns.

Tanta maldade faralle recibir finalmente a este cruel personaxe o seu merecido: camiño do seu fogar será atrapado polos cegos e arríncaranlle os ollos. Logo de suplicar axuda, un home recollerao e prometeralle levalo a Compostela e, recibindo a súa propia menciña, será levado por engano a Córdoba⁷²⁹.

Rescátase, desta maneira, unha temática case propia da novela picaresca ao remitirnos ás leas e artimañas entre o Lazarillo de Tormes⁷³⁰ e o seu primeiro amo, o cego. Ao igual que neste libro, os “lazarillos” amósanse pícaros e maliciosos. No caso do primeiro deles, decidirá, nada máis comezar a historia, abandoalos á súa sorte sabendo que incluso poden morrer nesa situación. No caso do segundo “lazarillo” temos de novo unha actitude vingativa e maliciosa, posto que, cando os cegos se negan a que este lles cobre por levalos a Compostela non lles importa percorrer centos de quilómetros só coa intención de burlarse deles e enganalos. Esta persoa recibirá, da mesma maneira, o seu merecido.

728 Páxinas 24 a 31.

729 Deducímolo polo carteliño do narrador que sinala: “Así pois, os mouros de Córdoba non comprenderon como apareceron en tan pouco tempo tantos cegos na Mezquita”.

730 Estámonos referindo, evidentemente á obra *El Lazarillo de Tormes*, ambientada -e publicada- no século XVI e de autoría anónima.



Fig. 197 Na prancha final podemos observar varios cadríños nos que se engaden diversos elementos que enriquecen a historia, como son o elemento simbólico do fundido a negro, da perspectiva da propia Mezquita e do elemento autoreferencial no que se inclúe o propio autor.

Así, cando fica cego, pediralle a unha outra persoa -que fará de “lazarillo”- que o leve á súa terra, sendo el tamén enganado e levado a Córdoba. Non serán os “lazarillos” os únicos personaxes de connotacións negativas do relato, posto que os propios cegos, ao igual que no caso da novela picaresca, tamén se amosan como seres avaros -néganse a pagarlle a alguén para que os guíe- e violentos -golpean co pau á persoa que lles intenta cobrar. Porén, o máximo chanzo da súa crueldade materialízase cando, en vinganza polo sucedido, rematan por arrincarlle os ollos ao “lazarillo” que os enganara.

Desta maneira, no relato pecharase un círculo de personaxes negativos, posto todos os que participan na historia acometeron, dunha ou outra maneira e, case todas de gran crueldade, accións negativas.

Contrastará, porén, esta actitude negativa coa finalidade e cos espazos aos que se pretende levar a acción, que non é outra que Santiago de Compostela -só suxerida- e a Mezquita de Córdoba, a cal temos *in praesentia*. Desta maneira realizaríase unha crítica -ao igual que se fai aos estamentos relixiosos no *Lazarillo de Tormes*- ás peregrinacións relixiosas que, finalmente non buscan unha pureza espiritual posto que quen as realizan non comungan cos sentimentos de fraternidade, caridade ou de paz.

Cómpre sinalar no aspecto gráfico o trazo de liña “espontánea”, cun trazado sinxelo e rápido, sen achegarse tanto á liña “suxa” do relato anterior. Nesta ocasión, Xan López prefere delimitar mediante planos xerais os vales e montañas que, incansabelmente, teñen que atravesar os protagonistas -uns sen sabelo. Así apuntálase un relato de viaxe pola xeografía peninsular onde, ademais das paisaxes da natureza, podemos observar finalmente fermosos bosquexos tanto da cidade de Córdoba⁷³¹ dende o alto, así como da propia Mezquita de Córdoba, tanto dende o exterior como na parte interior.

Nesta parte gráfica teremos tamén dous recursos que cómpre subliñar. O primeiro viría do uso simbólico que lle concede ao fundido en negro que se realiza en varios cadriños das dúas derradeiras pranchas para sinalar a escuridade na que se

731 No que se consideraría a cidade séculos atrás segundo o autor.

sume o personaxe ao lle arrincar os ollos. O outro viría da inclusión do narrador⁷³² graficamente -o cal xa seguimos no resto do relato na versión textual-, que representará ao propio autor do relato. Esta aparición gráfica terá como sentido apuntalar a historia cos dous derradeiros cadriños. Así o narrador-autor sinalará: “A historia non estaría completa si non soupéramos que foi dos cegos”, marcando que a historia non rematara aínda e que quedan feitos por descubrirse, feito que, en efecto se sinalan nos dous cadriños restantes.

4.4.1.3 Fran Jaraba

O outro dos impulsores iniciais de XF, xunto con Xan Carlos -como xa sinalamos Miguelanxo Prado sumárase despois- sería Fran Jaraba (Pontevedra, 1957). Este autor compartirá con Xan López Domínguez a honra de, ademais de figurar entre os pioneiros da BDG que dou esta década, ser un dos mellores ilustradores da nosa terra. Así o demostran as ducias de libros que leva ilustrado⁷³³ para as máis importantes editoras galegas e estatais, o que o ten levado nalgunha ocasión á súa inclusión na lista *The White Ravens* da Internacional de Munich. Así mesmo en 1994 tería sido designado pola OEPLI -*Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil*- coma un dos representantes do estado na Bienal Internacional de Ilustración de Bratislava. Entre os galardóns acadados destacarían o premio *Curuxa Grafica* en 1989 e o ano despois o *Premio Lazarillo* polo seu traballo no libro de Agustín Fernández Paz *Contos por palabras*.

Xa no ámbito da BD seguiría de comezo, -como xa se sinalou- os mesmos pasos que Xan López ao ter participado no *I concurso Nacional “O Facho” de cómics para nenos*-o cal gañou⁷³⁴-, así como nas mostras colectivas *Coordenadas* e a *I semana da BD de Cangas* (1990). Tamén colaboraría no *fanzine BD Banda* e máis

732 Identificámolo polo atuendo moderno e o texto narrativo que o acompaña.

733 Cómpre sinalar que o seu labor de ilustrador realizaríao a carón do seu traballo como docente.

734 Tamén gañaría en 1999 o *Premio Ourense de Banda Deseñada* pola súa traxectoria.

nos álbums colectivos publicados por ANT e Xociviga, así como o da propia mostra *Coordenadas*.

Porén, ademais destas participacións, Fran Jaraba distanciárase de Xan López ao publicar varios álbums de BD. O primeiro deles viría dunha encarga de *Autopistas del Atlántico*, que daría como resultado o libro *A volta a Galicia en corenta pontes e media* (1988) e, xa máis adiante, da imprescindíbel triloxía ambientada na Guerra de Cuba e que comezaría no ano 2000 con *Cita na Habana*, para seguir no 2004 con *Campos de Cuba* para rematar, xa no 2008 con *Terra libre*⁷³⁵. Dita triloxía sería recollida nun só álbum en 2010 baixo o nome de *De sangre y ron mi Cuba*⁷³⁶.

En XF, Fran Jaraba resólvese como o máis prolífico de todos cantos autores participaron no *fanzine*. Desta maneira atopamos, ademais da ilustración que serve de contracapa, até cinco relatos gráficos que irían desde a prancha única até as tres páxinas e cuxa temática será variada. Desta maneira podemos sinalar os relatos *Special Brigade*, *Brunhilda*, unha historieta sen título que nomearemos como *Radioactividade*, *Madame Delia*, e *Virgin Jungle*.

Special Brigade

Unha das primeiras cousas que nos chama a atención deste relato gráfico que abre o *fanzine* -páxinas 4 a 6-, é o seu título en inglés. Dentro destes inicios da BDG que estamos a analizar, a gran maioría dos títulos das obras dos autores galegos presentaban o nome en galego. Teríamos pois un encabezamento que nos pode suxerir que estamos ante unha obra de influencia anglosaxona, feito este que poderemos observar ao longo da mesma.

No comezo da obra, e no eido paratextual, podemos observar á beira do título, uns versos en inglés do poema de Shakespeare *The phoenix and the turtle*⁷³⁷ que

⁷³⁵ Os tres publicados por Xerais.

⁷³⁶ Barcelona: Ed. Glenat.

⁷³⁷ *O fénix e a rula* -o termo *turtle* referiríase en realidade ao *turtle dove* co significado de

servirán de cita introdutoria:

Leaving to posterity

'T was not their infirmity

It was married chastity⁷³⁸

Este poema será -se excluimos as onomatopeas- a única narración textual que posúa o relato, polo que o seu significado simbólico delimitará e marcará dun modo importante a nosa lectura e visualización do mesmo. Os versos, sinalan o seguinte: “Non lograran ningunha estirpe, / mais non foi causa da impotencia, / senón un casto e honesto matrimonio”⁷³⁹. Estes versos pretenden incidir e ironizar sobre o comportamento dos personaxes e, así mesmo, sacar a relucir as monótonas características do matrimonio que protagoniza o relato.

Porén, o título do relato, *Special Brigade*, así como a prancha inicial, parecen inserirnos nun relato de xénero negro ao presentarnos a un policía -sabémolo polo uniforme do percheiro e pola foto na que o leva posto- que porta a súa pistola, cunha estética moi americana. Na segunda prancha o relato comeza a desviarse do que sería o relato negro e céntrase na “loita” que o policía e unha mosca manteñen mentres o primeiro intenta tomar unha sopa. A terceira prancha preséntanos xa a entrada da muller en escena e que será o detonante do fatal desenlace.

Así pois, a muller e o home comezan unha liorta entre eles -polo simple feito de o protagonista non estar tomando quente a sopa- e que rematará coa morte da muller dun disparo na boca. Finalmente a mosca irase xunto o corpo sen vida da muller, deixando así tomar a sopa tranquilamente ao protagonista convertido xa en antagonista.

rula e non o aparente de tartaruga.

738 O verso corresponde á terceira estrofa das cinco das que se compón o treno -canto funerario- e que serían posteriores -a modo conclusivo- ás trece estrofas iniciais do poema -formadas por catro versos fronte os tres do treno.

739 Tradución propia.



Fig. 198 A estética *underground* e os diferentes planos e ángulos cos que se materializa a acción nos diferentes cadriños debúllanos un relato sórdido e de carácter marxinal e *noir* non abarcado antes na BDG.

Teremos un relato gráfico que se presenta totalmente debedor das narracións *underground* de Robert Crumb, onde cunha gran ferocidade se ironizaba e satirizaba as convencións sociais e os modos de vida de clases marxinais⁷⁴⁰. Neste relato podemos observar, como se critica os modelos convencionais de matrimonio baseados na rutina e na monotonía que a sociedade -cristiá sobretudo- implantou. Da mesma maneira retrata a violencia que representa unha clase marxinal como pode ser un vello policía vindo a menos. Esta representación marxinal vén maxistralmente introducida dende os primeiros cadriños onde, empregando unha linguaxe case cinematográfica -nisto terá moito a ver os filmes de cine negro-, descríbese desde o espazo triste, solitario e desprovisto de humanidade do primeiro cadriño -a través dun plano en picado e a única luz da lámpada-, até a profundidade psicolóxica e aparentemente perturbada que inmediatamente manifestan os primeiros planos e planos detalle do protagonista.

En canto ao estilo gráfico obsérvase tamén unha forte influencia do estilo *underground* de Crumb ao aproveitar os contrastes -neste caso da zona da luz da lámpada fronte a escuridade- para crear ambientes sensoriais. Tamén empregaría Jaraba unha modulacion da liña para crear os volumes que caracterizarán ás figuras protagonistas. Finalmente cómpre sinalar o uso das metáforas visuais inseridas nos globos e a través das cales se nos transmite a discusión que mantén o matrimonio, eliminando o autor desta maneira calquera elemento textual -teríamos así un relato mudo se non contamos os paratextos- e evitando da mesma maneira ter que representar as palabras malsonantes, deixando na mente do lector a intensidade das recriminacións mutuas dos personaxes e mantendo o humor acedo da prancha⁷⁴¹.

Brunhilda

Nesta ocasión Fran Jaraba traslada a acción do seu relato humorístico a un

740 Neste caso serán a propia fisionomía física e moral -esta só intuída- do policía, así como a vivenda onde se desenvolve a acción, os que acheguen o toque de marxinalidade ao protagonista.

741 Consideramos que de inserir as formas prototípicas de insultos -na forma escrita- o relato abandoaría a categorización de humor -iso si, negro e acedo- e se achegaría máis ao drama.

ambiente de inspiración gótica. Aínda que enmarcado no espazo real do val do río Alvedosa⁷⁴², Jaraba preséntanos un “misterioso pazo” onde reside *Brunhilda*, unha muller de aspecto vampírico e sensual, que estaría moi na liña das eróticas protagonistas que nesta década⁷⁴³ encheron as páxinas das revistas de BD en todo o estado e a nivel internacional.

Así, a erótica e sinistra protagonista aparece dentro do seu pazo fumando dunha pipa árabe e bailando mentres nomea e lembra a Satán e as orxías vividas nunha especie de *akelarre* invocador⁷⁴⁴. Así se nos confirmará cando solicita a *Belcebú*, que se atopa como unha pequena figura nun altar, que se materialice. Obsérvase seguidamente como a figura comeza a moverse e cobra vida. Toda esta narración de aspecto terrorífico sofre un xiro completo cando o pequeno demo salta sobre *Brunhilda*. No seguinte cadriño a esta acción temos un fundido negro cunha onomatopea dun golpe -ca ta crok- que nos indica que houbo unha caída. No cadriño final advírtese o ton humorístico do relato ao aparecer *Belcebú* na cama cun brazo e unha perna escaiolado mentres *Brunhilda* sinala:

Por unhas cousas ou por outras tesme sempre que escarallala festa, cagonxudas. A ver cando che fas a idea de que xa non eres nngún mozo pra esas acrobacias. E bebe a pócima dunha vez arredemo, que che vai enfriar.

Desta maneira, o que semellaba ser un relato de terror pasa a converterse finalmente nun relato inzado de humor, tanto pola imaxe dun suposto maligno e todopoderoso *Belcebú*, encamado e vendado coma o máis torpe dos mortais. A isto súmase a reprimenda á que *Brunhilda* o somete, semellante á que unha muller lle podería dicir ao seu marido.

742 Sito en Redondela, moi perto de onde é natural o autor.

743 Véxase por exemplo *Vampirella* heroína que apareceu por primeira vez en 1969, creado por Forrest J Ackerman e que acadou moita popularidade, tanto que posteriormente tería unha revista propia tanto en EE.UU como no Estado Español. Curiosamente un dos autores que debuxarían a esta heroína sería Esteban Maroto, polo que non se pode desbotar de novo a súa influencia neste relato.

744 Atopamos tamén certas reminiscencias nesta secuencia a certos “hábitos” da cultura hippie dos anos 60.

Jaraba somete, desta maneira, a gótica e seria formulación inicial do relato, no que se mestura o erotismo, o fume de pipa e o satanismo, a un choque contra a realidade máis cotiá. Ao baixar ao mundo dos “mortais” nun rápido efecto final, o ton humorístico increméntase creando o clímax axeitado para este propósito.

Radioactividade

Nesta prancha o autor disecciona en apenas tres cadriños, a súa crítica á construción da planta nuclear de Xove, unha temática, a da defensa ecolóxica, que como xa vimos está presente en toda esta década iniciática da BDG. Desta maneira clarifícase a posición que os autores e o *fanzine* teñen respecto dos problemas que afectan a Galiza.

Cómpre sinalar este feito posto que, xa os mesmos autores comentaran que *Xofre* -así como os seus autores- fora vista por certos sectores nacionalistas e culturais como unha revista de corte e temática demasiado “americana”⁷⁴⁵, e que non respondería aos valores de defensa do pobo galego.

A prancha aparece dividida en apenas tres cadriños de formato horizontal e cada unha delas corresponderá a unha das tres partes estruturais dunha narración: inicio, no e desenlace.

No primeiro dos cadriños preséntasenos de maneira, tanto gráfica como textual, os protagonistas. Así, a carón da representación gráfica dun home, unha muller e un neno, sinálase nun carteliño: “Iste é Xan Piñeiro e a súa familia en 1979”. Preentados xa os personaxes, noutro carteliño situado na marxe inferior dereita do cadriño introdúcese o eixo -aínda que breve-narrativo: “Non moi lonxe do concello onde vive Xan Piñeiro están a construír unha central nuclear”.

No segundo cadriño, de formato xa máis estreito, presentará só a imaxe dunha pantalla de onde se pode discernir a palabra “Pennsylvania” e “escape radioactivo”.

745 Sobre esta valoración de matiz negativo tería a ver por exemplo a obra que acabamos de analizar, *Special Brigade*, cuns únicos textos en inglés e grafismo e narración clásicas da BD -e cine- americanos.

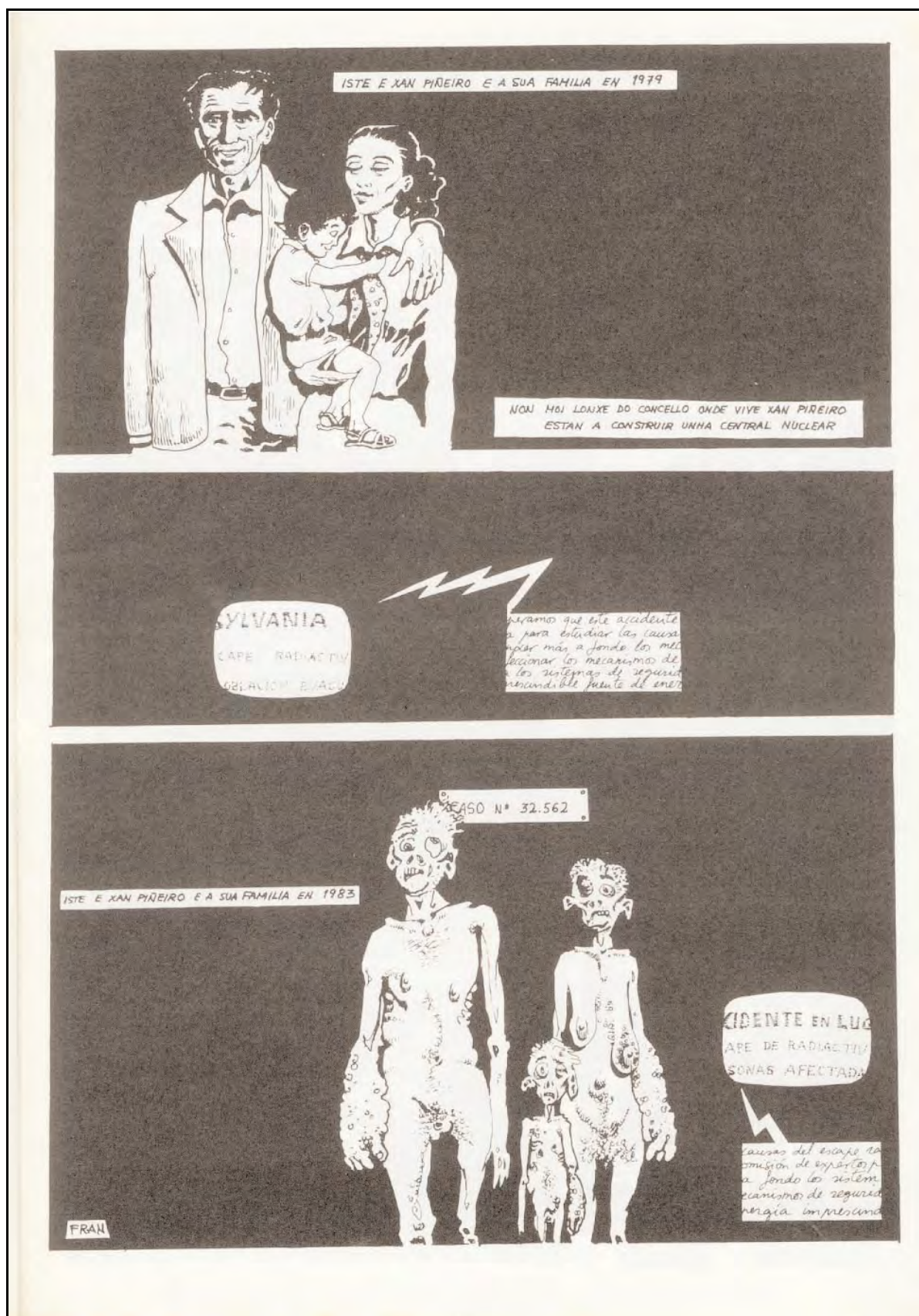


Fig. 200 En *Radioactividade* postúlase, dunha maneira directa e crítica, un futuro apocalíptico onde a radiación provinte dunha fuga nuclear reduciría os galegos a seres deformes.

Desta imaxe sairá un globo de locución⁷⁴⁶ que -en castelán- sinala como poder avanzar en seguridade despois do accidente ocorrido. O que se estaría a sinalar⁷⁴⁷ sería o escape que tivo lugar na central nuclear *Three Mile Island* -Pennsylvania- o 28 de marzo de 1979 e que, aínda que sen vítimas, causaría unha gran conmoción social, máis aínda nos lugares que, como Galiza, estaban proxectados para acoller unha central deste tipo.

Así, e como anticipo dos acontecementos negativos que se van suceder, voltamos ver á mesma familia totalmente deformados, e a carón dun outro carteliño que sinala: “Iste é Xan Piñeiro e a súa familia en 1983”. Este sería pois o desenlace da historia, o inevitábel apocalipse nuclear que conlevaría este tipo de centrais. Desta volta na televisión voltariamos ver e escoitar a noticia sobre o accidente nuclear, mais desta volta será Lugo a poboación afectada, en clara referencia ao proxecto nuclear de Xove.

Sen apenas texto, o que servirá de presentación dos personaxes -para poder identificalos como galegos, xente próxima e coma nós- e como apoio especificativo dos acontecementos -menciona os accidentes nucleares, o real e o ficcional-, a prancha basea o seu peso nas imaxes e no contraste. Un fondo totalmente negro resaltará a única presenza dos personaxes, que se presentan cun aspecto amábel e bondadoso. Así mesmo, estes aparecen baixo un plano americano -encadra os personaxes desde a cabeza até os xeonllos máis ou menos- permitindo así captar a atención dramática nestes e amplificando a traxedia, tal e como se destaca no derradeiro dos cadriños.

Madame Delia

Se anteriormente puidemos ollar un relato de temática satánica ou gótica, desta volta o autor preséntanos un relato de carácter ocultista protagonizado por *Madame*

746 É dicir, unha tipoloxía de globo que se emprega para reproducir o que se está a dicir dende unha radio ou televisión.

747 Na época na que foi publicado o suceso aínda acababa de producirse e o lector non precisaría información adicional para saber de que se trata. Na actualidade, un lector mozo precisaría informarse sobre o mesmo.

Delia. Na mesma un narrador en terceira persoa introduciranos -e tamén concluírá-na historia, presentándonos a *Madame Delia* como unha muller dunha “especie diferente e insólita”. Así se nos revelará por medio da visita do alcalde da vila á súa casa. Nela podemos observar ao alcalde sentado nunha mesa presidida por unha bola de cristal, o que nos estaría indicando que a protagonista sería unha pitonisa -ou meiga como imos ver. O alcalde, que se declarará namorado dela pídelle que lle mande cara atrás no tempo para así ser máis novo e poder casar con ela, do contrario pecharalle o negocio. Ante esta ameaza “amorosa”, *Madame Delia* accede a mandalo a atrás no tempo, cara “a edá que mereces” que non será outra que a prehistoria, convertendo así mesmo ao alcalde nun humano prehistórico con trazos de simio. Finalmente a protagonista acude a alimentar a súa mascota, o *Sglourgh*⁷⁴⁸ que resulta ser un estraño animal de aparencia extraterrestre.

Dentro dos recursos empregados por Jaraba temos dous principais. O primeiro tería a ver coa constante transgresión que se fai dos cadriños onde a ausencia de marcos nalgúns deles complementase coa superposición de imaxes da secuencia seguinte ou coa conexión entre un mesmo elemento entrediferentes cadriños⁷⁴⁹. Así, na primeira prancha, cando a protagonista está a lavarse o pelo, a auga mollada que cae del invadirá o espazo do cadriño inferior a esta, creando unha conexión entre as mesmas, mais sen que isto implique unha variación no eixo narrativo, é dicir que sería un efecto visual que non afectará ao desenvolvemento da trama -é dicir, a personaxe non se molla con esa auga que cae.

Outro trazo atractivo desta prancha será a secuenciación que se realiza no comezo da segunda prancha para amplificar os estados de ánimo. Desta maneira Jaraba realiza unha secuencia sobre seis cadriños de reducido tamaño -para encaixalos nunha soa tira- onde por medio do achegamento dos planos cara á face do personaxe, sumado aos continuos movementos deste en cada plano, revélanos a tensión e o nerviosismo que o personaxe sofre pola espera, tal e como se resolve

748 O seu nome xa aparecera no comezo do relato cando o narrador sinala: “Hai algún tempo, cando degustábamnos un quentísimo te con leite de *sglourgh* [...]”. Desta maneira, a aparición gráfica deste ser serviría para matizar a que se estaba a referir no inicio.

749 Por exemplo o pelo de *Madame Delia* na segunda prancha.



Fig. 201 Jaraba emprega nesta prancha unha multitude de recursos gráficos e secuenciais que repercuten no aproveitamento narrativo da mesma e realzan a ambientación da historia e dos seus personaxes.

coa imaxe final do reloxo.

Estas transicións *momento a momento* dos cadriños conseguen crear un marco temporal o suficientemente amplo como para transmitirnos, ou ben unha longa espera do personaxe, ou ben unha espera que se ben puido ser curta no eixo temporal, ao personaxe se lle faría longa debido ao nerviosismo do seu estado de ánimo.

Así mesmo, o autor creará unha unidade gráfica entre os textos -dos globos e as onomatopeas- que se distribuirán entre os distintos cadriños adaptándose graficamente aos planos nos que están inseridos e reptando entre un e outro plano servindo así, tanto de nexo narrativo entre os distintos planos como de elemento realzador das perspectivas e ángulos que se amosan.

Virgin Jungle

Nesta segunda prancha con título en inglés preséntasenos o encontro amoroso entre o que semella ser un pirata ou corsario, e unha bela moza exótica que repousa nunha praia dunha illa aparentemente perdida. Este encontro amoroso truncharase finalmente ao ser todo produto dun soño, feito este que se verá interrompido, igual que a historia, cando o protagonista é espertado violentamente e volta á dura e monótona realidade.

Tanto a estética como a narrativa desta prancha lévanos ás múltiples historias de aventuras -tanto narrativas como grafo-textuais-, onde afoutos heroes sucun os mares en busca de aventuras, tesouros etc... Así, se nos presenta un heroe co torso descuberto e cinta na cabeza que, aínda que maior en idade⁷⁵⁰, presenta unha esbelta figura. Así mesmo, a presentación dunha muller-amante do protagonista revestida dunha beleza exótica⁷⁵¹ é tamén un recurso moi común neste tipo de historias de aventuras.

750 Nisto diferenciarase cos heroes de aventuras, mais logo advertiremos que é motivado por ser realmente o protagonista unha persoa maior a soñar.

751 Tamén representada dunha maneira sensual, totalmente espida e cunha flor no pelo.

Da mesma maneira o xurdimento fogoso e inmediato da paixón entre o dous non se fai agardar e de inmediato poñen rumbo ao barco para consumir a súa paixón. Porén, toda esta clásica estrutura heroica e patriarcal que encheron numerosas páxinas e fotogramas durante gran parte do século XX, ficará destruída -ao igual que o soño- no cadriño final onde, unha muller de rudo aspecto -posibelmente a muller do home que está a soñar- esperta ao protagonista e pono de volta á rutina do día a día, de erguerse para ir ao traballo e pasear o can. Así, o bravo e valente heroe que domina a situación e se leva a muller verase transformado, xa na realidade nun home dominado pola súa muller que lle di todo o que ten que facer.

Desta maneira, Jaraba estaría presentándonos unha visión satírica dos relatos de aventuras que enchían anaqueis e cines, así como dos modelos de xénero que estes propugnaban. Outro feito que refrendaría esta visión satírica sería o feito de presentar a historia en inglés, lingua orixinal da maioría de filmes e libros que contiñan estas aventuras, presentándoas desta maneira como un produto alleante.

A confrontación lingüística e cultural pódese observar nos derradeiros cadriños, cando o protagonista lle está a preguntar á exótica muller polo seu nome e esta lle responde “La-Sotsho”. O que semella ser un tamén exótico nome non resultará ser que “las ocho y diez”, a hora que a muller do protagonista lle está a berrar para que se erga. Así esta contraposición terá, ademais dun carácter diferenciador entre o que se soña, un produto alleo e fóra das nosas fronteiras -como ditas historias- e a realidade inmediata, manifestada, neste caso, en castelán⁷⁵².

4.4.2 Colaboradores.

Para que *Xofre* chegase a ser un *fanzine* de certa categoría era preciso que, ademais dos propios traballos dos impulsores do colectivo e da publicación, aparecesen canda eles outras sinaturas. Por unha banda -e respondendo tamén a

⁷⁵² Creemos que o uso do castelán tivo a ver coa fin de encadrar o xogo lingüístico do nome da muller e da hora.

dúas motivacións- incorporaríanse a este proxecto autores pouco coñecidos no eido da ilustración e da BD como María Barcala, Anselmo Lamela ou o, *a posteriori*, escritor Suso de Toro. Neste senso pretenderíase dar a coñecer os traballos de autores noveis.

Por outra banda incorporaríanse autores que, ou ben xa publicaran nalgún xornal, como no caso de Loquis, ou ben estaban xa “consagrados” no eido da BDG como Ricardo Lázaro. Isto respondería a conferirlle certo prestixio e seriedade ao proxecto, da man de autores coñecidos e con traxectoria ás súas costas.

Como acabamos de sinalar, dentro desta publicación poderemos atopar varias ilustracións, as cales non responderán ao noso obxecto de estudo. Desta maneira, os colaboradores María Barcala e Anselmo Lamela, así como unha das ilustracións de Suso de Toro ficarán fóra da análise a seguir.

Ricardo Lázaro

Lázaro viña por ser, aos seus 26 anos, todo un referente na BDG, e así o manifestaría Fran Jaraba cando indica que “daquela Ricardo Lázaro era Deus para nós, alguén que publicaba nunha revista”⁷⁵³. En efecto, Ricardo Lázaro viña de participar nunha das primeiras mostras de BDG da nosa historia xunto con autores de primeira liña como RP ou XM⁷⁵⁴ e de publicar a súas series *Dr. F* e *As aventuras de Alistarco Polo* no xornal IG e na recoñecida revista *Vagalume* respectivamente⁷⁵⁵. Por todo isto, a participación deste autor manifestábase importante á hora de impulsar e darlle certo recoñecemento *a priori* a esta nova publicación, o que tamén podería influír nunha maior venda do propio *fanzine*.

A historia incluída en XF terá unha distribución de catro páxinas -da 17 á 20- e levará por título *O Matha Cans*. Neste relato gráfico Ricardo Lázaro introdúcenos

⁷⁵³ Recollido por Xermán Hermida (2002: 4).

⁷⁵⁴ Alén dos demais pioneiros da nosa novena arte como Pepe Barro ou o GC.

⁷⁵⁵ Vid. 4.2.3.1.2 e 4.3.1.2.

nunha frenética trama onde unha variada galería de personaxes -incluído o propio autor- pretenden facerse co *Matha Cans*, o “brilante meirande do mundo”. A historia comeza cando *Banoleiro*, o protagonista da historia escoita como detrás dunha porta alguén se gaba de posuír dita xoia. Sorprendido por un esbirro, é levado ante o “xefe”, conseguindo facerse co *Matha Cans*. Rapidamente seralle substraído polo corcovado *Gumersindo*, pasando posteriormente a mans do pequeno *Cacholiño*. Cando semella que vai caer de novo nas mans de *Banoleiro* será o *Dr. Livingstone* quen o atrape co seu trueiro, adiantándose ao protagonista. Cando este personaxe se vai saír coa súa aparecerá o propio autor, quen ficará finalmente co anceiado tesouro.

A transcendencia de *Matha Cans* irá máis aló da trama da historia, que se presenta cun convencional esquema de busca do obxecto desexado e das peripecias que diso se producen e, así mesmo, da liña gráfica seguida, que continúa a ser herdeira da liña Bruguera e da BD europea de liña clara. Lonxe tamén da narración textual⁷⁵⁶, podemos observar nesta obra un profundo e desbordante exercicio de transcendencia autoreferencial en torno a BD, que será, non só a que achegue un cariz cómico, senón que marcará o percurso da acción, do que lle suceda aos personaxes e, así mesmo, da resolución final da mesma. Desta maneira, aínda que xa na primeira das pranchas podemos visualizar a febleza dos marcos estruturais dos cadriños, sendo estes transgredidos sen problemas polos personaxes e os seus diálogos, será na segunda das pranchas, xusto co comezo das frenéticas persecucións e idas e voltas, cando o emprego das propias convencións da BD como elemento estruturador da acción collan todo o seu protagonismo.

Na segunda prancha teremos pois un espazo continuo que vén marcado por uns cadriños que funcionarán como andares e escaleiras dun edificio polo que discurrirán as persecucións ou caídas dos personaxes. Así *Banoleiro* perseguirá a *Cacholiño* por tres dos catro “andares” que conforman a prancha até chegar ao

756 O propio autor manifestaríanos -CP- incluso que tería elaborado primeiramente os debuxos e os globos para, posteriormente ir improvisando a narración textual sobre o xa feito.



Fig. 203 *O Matha Cans* constitúe un auténtico exercicio de autoconsciencia arredor do mundo da BD onde os protagonistas son conscientes da súa natureza e do mundo que os rodea.

derradeiro andar, que se presentará como o chan e sobre o que caerá *Gumersindo* desde o andar superior. A ruptura do *raccord* temporal -unha das singulares convencións que posúe a BD- provocará que a persecución -cun gran ritmo visual e de acción- por varios andares de *Banoleiro* e *Cacholiño*, así como a caída ao baleiro de *Gumersindo* rematen ao mesmo tempo cando a diferenza temporal debería ser manifestamente distinta.

A maior ruptura producirase, porén, na seguinte prancha, cando se produce unha transgresión espacial e temporal que, de novo, só a BD podería proporcionar a unha historia. Esta transgresión prodúcese cando *Cacholiño* cheo de ledicia por posuír o *Matha Cans* dispara ao ar coa súa pistola. A bala que sae deste personaxe atravesará os cadriños da prancha, chegando aos iniciais⁷⁵⁷ da mesma e feríndose de morte o propio personaxe durante a persecución desenvolta en ditos cadriños previos. Esta quebra espacial e temporal onde todo pode ser posíbel modificará o sentido da historia, convertendo, así mesmo, unha trama de corte sinxelo nunha trama complexa que nos achegará a unhas posibilidades expresivas propias do medio da BD⁷⁵⁸.

Os personaxes presentaránse autoconscientes tamén do medio no que están inmersos, con numerosos diálogos autoreferenciais á propia historieta. Boa parte desas referencias irán dirixidas ao propio autor, sinalando na maioría das ocasións a condición economicamente misérrima do mesmo, o que provocará uns cadriños febles por falta de tinta e a consecuente ruptura dos mesmos e a alteración da acción dos personaxes. Así por exemplo *Cacholiño* sinalará na segunda prancha: “¡Ha,ha,ha! ¡Ti non sabes que este dibuxante case nunca ten un céntimo pra mercar tinta en condicións! ¡Fíxate como rachan estas viñetas!”. O autor non só presentará un modelo dialogal autotreferencial por medio dos personaxes, senón que

757 Lembremos que as convencións da BD occidental presentan unha lectura de arriba a abaixo e de esquerda a dereita.

758 Poderíamos aplicar a este relato gráfico as liñas coas que Miguel Ángel Muro define a estrutura dunha prancha de Calpurnio que presenta un tratamento espacial similar: “El tratamiento del espacio arroja similar complejidad, y mayor transcendencia, derivadas de la condición metaficcional, paródica y desinhibida ante las reglas, que caracteriza este cómic.” (2004: 234)

empregará ditos diálogos para sinalar a súa precaria situación económica, derivada das pésimas condicións con que traballan os ilustradores e debuxantes de BD.

Desta maneira o carácter autoreferencial terá unha finalidade crítica respecto das sinaladas condicións de traballo dos autores deste medio. Como amplificación desta crítica autoreferencial o propio autor irase inserindo pouco a pouco -primeiro será a súa voz e a súa man cun pincel até chegar a aparecer de corpo enteiro no derradeiro cadriño- e irá tomando parte na acción constituído nun pequeno “deus” que fai e desfai ao seu antollo para así, finalmente, apropiarse do *Matha Cans* e rematar coa súa miseria económica. O autor queda desta maneira como un ser desesperado ao que só lle quedaría transgredir a súa propia obra para acadar un beneficio económico. Teríamos da mesma maneira unha dualidade na que o autor se presentará, á vez, como un todopoderoso ser que controla todo o que ocorre na BD, e, así mesmo como un individuo normal sometido aos rigores da vida real.

Todos estes elementos autoconscientes onde se presenta unha quebra dos niveis narrativos, ben sexa polo coñecemento da súa natureza dos propios personaxes, ben polo coñecemento e ensino dos elementos que forman parte do proceso de creación da BD⁷⁵⁹ ou polo diálogo entre os personaxes e o autor, conformarían un claro exemplo -e pioneiro na Galiza- de relato de BD autoreferencial.

Loquis

Outro dos autores experimentados que participaría nesta pioneira publicación sería Loquis, quen levaba tempo dedicándose ao eido gráfico e que xa publicara en revistas como TE⁷⁶⁰.

Agora, ao igual que na devandita publicación de TE, o traballo de Loquis cabalgará a medio camiño entre a ilustración e a BD. Nas dúas pranchas publicadas en XF -páxinas 38 e 39- atopamos dúas paisaxes surrealistas enchidas dunha

⁷⁵⁹ Por exemplo cando se menciona o emprego de tinta por parte do autor, ou a aparición gráfica dos pinceis e gomas de borrar.

⁷⁶⁰ Vid. 4.3.2.

mensaxe profundamente ecoloxista. Nelas podemos observar a contaminación e a destrución da terra e do mar que sofre Galiza a través da modulación magnética das paisaxes, que flúen por toda a prancha⁷⁶¹, mesturando elementos naturais como árbores, montañas ou o mar, con elementos de carácter industrial como chemineas de fábricas, enchufes, estradas, cables, tubaxes etc...

Esta mestura de elementos virían denunciar a contaminación industrializadora coa que se estaba a castigar a Galiza a través dos novos proxectos de autoestradas e de fábricas que se virían sumar aos elementos contaminantes xa asentados na nosa terra. Así, na primeira das pranchas, as árbores ou as montañas aparecerán agochados e soterrados baixo unha amálgama de cables, estradas, paneis e demais elementos que colapsan a visión dunha paisaxe normal, creando un caos deforme na mesma. Na segunda das pranchas trasladarásenos cara ao mar. Desta volta o mar será o lugar escollido para representar a destrución do ambiente galego. Neste mar onde podemos atopar algúns barcos de pesca, terán que compartir escenario con toda unha rede de tubaxes que botan grandes cantidades de produtos contaminantes que enchen o mar. Froito disto, os peixes que habitan o mar presentan unha especie de máscara que denunciaría esta situación de polución marítima.

En canto ás convencións de BD que podemos observar nas dúas pranchas e que adscriben ditas obras a este medio atopamos varios interrogantes. Primeiramente nas dúas pranchas non atopamos ningún elemento textual que apoie o debuxo -agás un panel que sinala “Peage a 50 m”- o que reforzaría o carácter de ilustración das mesmas. Por outra banda e, redundando neste mesmo aspecto, atopamos unha ausencia secuencial, a cal sería a que desenvolvería a narración -cunha evolución da mesma coas necesarias presentación, nó e desenlace. Porén, a presentación destas dúas pranchas configurando os dous hemisferios terra-mar, de maneira consecutiva, pretende dotar dun discurso secuencial que transmita os dous eixos e/ou loitas que sobre o problema industrializador se estaba a producir.

761 Con elementos xa sinalados nas obras anteriores do autor que nos remiten ao surrealismo de Urbano Lugrís ou de Salvador Dalí.



Fig. 204 Loquis presenta un espazo surrealista onde a crítica ecoloxista se manifesta abertamente a través dunha simbólica fiestra e os cadriños que a dividen, o que achegaría a imaxe ao eido da BD.

Esta presentación, conformada por dúas partes -unha por prancha-, verase apoiada pola división convencional das imaxes en cadriños. Se ben, dita división en cadriños corresponde á presentación das imaxes tras de dúas ventás, non se pode obviar que a intencionalidade do autor responderá a unha dupla perspectiva.

A primeira correspondería ao intento de poñer ao lector-espectador diante da ventá da súa propia casa a fin de que tome consciencia de que esa paisaxe surreal que se está a presentar existe realmente enfronte del, facéndoa próxima.

A outra parte fusionaría esta primeira visión coa convención da BD. Así, tomaríase, a través dos cadriños, unha consciencia do medio, dotando ás imaxes dunha sensación de movemento secuencial que viría motivado pola asociación inconsciente que un lector de BD asume perante esta estrutura visual.

Suso de Toro

Unha das achegas máis curiosas deste *fanzine* é a que nos proporciona Suso de Toro⁷⁶² (Santiago de Compostela, 1956) quen, antes de afianzarse como escritor faría unha pequena incursión no eido da ilustración e da BD.

En canto á ilustración, Suso de Toro presentaría na páxina 40, e baixo a sinatura de “Suso T.” a obra *Notas de sociedade*, onde se presentará a figura dun sofisticado militar ao que se critica retranqueiramente por medio dun texto ao pé da mesma.

Porén, será a prancha *Manolo Pita (neto de Maria Pita)*, aparecida na páxina 21 baixo o pseudónimo de “Alvarito” a que centre a nosa atención na análise deste esporádico autor de BD.

Na devandita obra, Suso de Toro realiza unha enérxica crítica, non exenta de humorismo, arredor dos episodios de contaminación que na foxa atlántica estaban

⁷⁶² Retirado agora mesmo do seu labor de escritor para retomar a súa actividade como docente, Suso de Toro é recoñecido como un dos mellores escritores galegos por obras como *Polaroid* (1986) -Premio da crítica de Galiza-, *Tic-Tac* (1993) -Premio da crítica española-, *Calzados Lola* (1997) -Premio Blanco-Amor- ou *Non volvas: filla da madrugada* (2000) -Premio da crítica española-, entre outras.

a cometer diversos países europeos que estaban a empregar dito espazo para depositar diferentes residuos radioactivos.

Desta maneira teríamos unha prancha cun marcado ton social e ecolóxico, recollendo e sacando á luz unha problemática de especial preocupación no tocante á defensa ecolóxica naqueles momentos.

Nesta breve historia, Suso de Toro preséntanos en tres cadriños apaisados unha rápida e directa secuencia onde se rescata o orgullo galego en defensa do medio de vida de boa parte dos galegos e que iría parello á defensa ecolóxica do medio marítimo. Esta secuencia, que estaría estruturada nos tres eixos fundamentais de introdución, nó e desenlace, presentará ademais un grafismo sinxelo, recollendo só os trazos máis salientábeis das figuras e dos elementos presentes na prancha. Isto propiciará a rápida visualización da historia e achegará o desenlace humorístico e crítico dunha maneira eficaz.

Suso de Toro preséntanos unha primeira tira onde, fronte a fronte, podemos observar un barco británico -a bandeira do barco e a frase “jelou boi” que pronuncia o tripulante do mesmo así o indican- e un barco galego onde observamos ao protagonista, Manolo Pita. O noso protagonista vén definido xa no propio título como o “neto de María Pita” e como un heroe que “defende as costas galegas do invasor”. Desta maneira o autor elaboraría unha analoxía entre a contaminación da foxa atlántica polos ingleses -entre outros países- e o intento de ocupación que a armada inglesa levou a cabo nas costas coruñesas en 1589.

Se naquel suceso sería lembrada a heroína María Pita como unha das artífices da expulsión das tropas de Francis Drake, neste caso -seguindo coa analoxía-, será o seu neto, Manolo Pita, quen acabe coa contaminación que o barco inglés estaba a producir. Desta maneira, o protagonista, ao darse conta do que está a suceder, -“¿E que carallo tiras aí?/¿Seica son porcalladas?”- decide tomarse a xustiza pola súa man ante a burla inglesa. Así o protagonista collerá un dos peixes radioactivos que a contaminación do barco inglés estivo a alimentar e llo ha lanzar a este, estoupando no acto.

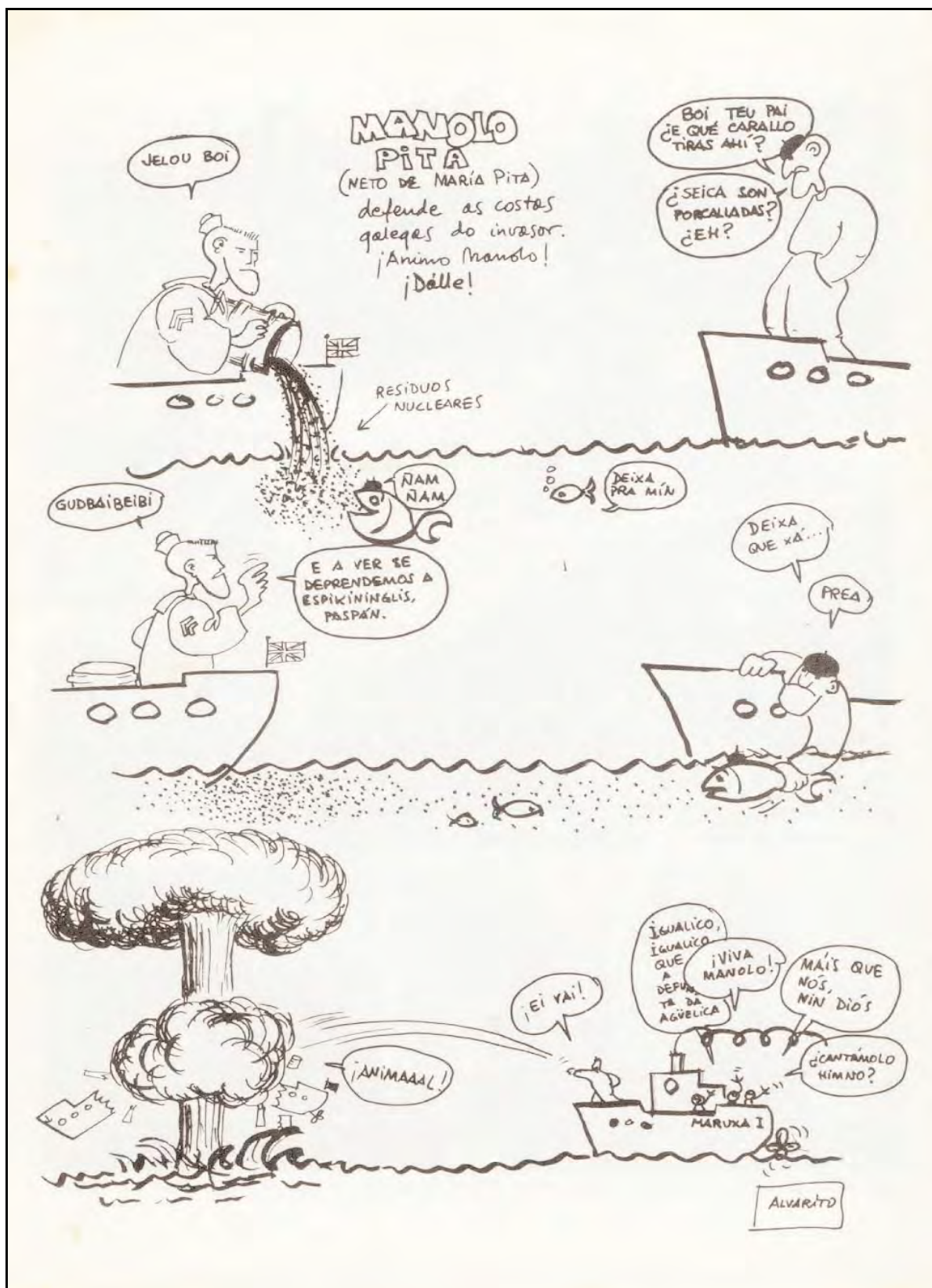


Fig. 205 A prancha de Suso de Toro reflicte unha grave problemática como eran as verteduras de residuos radioactivos a 250 millas da costa fi terrá que se estaban a producir naquela altura. Apenas dous anos despois, un barco galego, o *Xurelo* filmaría e denunciaría estes actos, adquirindo o rol heroico do protagonista desta prancha.

Ademais de presentárenos a historia mediante a analoxía histórica coa expulsión dos ingleses no século XVI, a prancha adquiriría un carácter premonitorio pois, apenas dous anos despois, o 14 de setembro de 1981, un barco galego, o *Xurelo*, saíra do porto de Ribeira con catorce tripulantes a bordo⁷⁶³ rumbo á foxa atlántica. Alí farían fronte a varios barcos holandeses e máis á fragata militar que os protexía, conseguindo gravar imaxes da botadura de residuos radioactivos, amosándoas a toda Europa, no que sería un gran triunfo do ecoloxismo galego sobre a ameaza contaminante e irresponsábel de varios países do vello continente.

⁷⁶³ Entre os que, ademais do patrón, atopábanse ecoloxistas como Enrique Álvarez ou Roxelio Pérez e xornalistas como Manolo Rivas ou Xurxo Lobato.

5. BD histórica na Galiza.

Se ben até o momento estivemos a observar obras de BD cuxas accións se realizaban nun futuro lonxano -ficción científica- ou na propia época dos autores , publicando ao fio dos acontecementos políticos que xurdían na nosa terra -sobre todo reflectidos nas tiras nos xornais-, cada vez máis ían ser os autores que se achegarían a unha BD de corte histórico para plasmar as súas historias ou inquiredanzas e/ou así mesmo elaborar unha BD cun marcado carácter educativo.

Desta maneira, dentro das posibilidades que o carácter histórico pode abranguer, podemos atoparnos con dúas posibilidades.

A primeira sería a da recreación fidedigna de diversos acontecementos históricos a fin de enxalzar unha figura, acontecementos ou amosar a historia dunha cidade ou país aos lectores. Dentro desta non se tardarían dar conta das posibilidades transmisivas da BD en canto a que:

[...] merced a su amplia ductilidad y fácil comprensión por parte de cualquier tipo de lector, es una herramienta muy eficaz para todos aquellos que quieran hacer llegar su mensaje a un amplio sector del público, incluído aquel segmento que, por una o otra razón, rehuye enfrentarse a un texto literario demasiado denso y se desvuelve mejor con una narración predominantemente icónica. (Vic, S. 1997: 5)

Sería só cuestión de tempo que, unha vez tida en conta a capacidade educativa e de transmisión eficaz de coñecementos que supón a BD, xurdiran na Galiza

proxectos de carácter histórico que transmitisen a nenos e maiores algúns dos acontecementos e semblanzas máis determinantes da historia do noso país. Respecto disto puidemos ver, por exemplo, o intento elaborado na revista *Axóuxere*⁷⁶⁴ de retratar, por este medio, unha fugaz semblanza en homenaxe a Castela que, pese a súa plasticidade e beleza formal, non pasaría de ser unha combinación de datos biográficos e imaxes, sen a distribución e narración gráfico-textual que a BD exige. Sería, non obstante, a obra que nos ocupa a continuación *A historia da Reconquista de Vigo*, o primeiro álbum en narrarnos un acontecemento sen saírse do seu rigor histórico e confrontado cos expertos na materia.

Sería este o punto de partida -outra vez a década dos setenta- para que, xa nos anos oitenta, comezaran a multiplicarse este tipo de edicións que hoxe en día están máis que asentadas. Así podemos atopar na década inmediatamente posterior numerosas publicacións que recollen de maneira máis ou menos fidedigna a nosa historia: *Breve historia de Galicia*⁷⁶⁵, *Castela*⁷⁶⁶, *Historia da cidade da Coruña*⁷⁶⁷, *A Nosa Cultura*⁷⁶⁸, etc... tendo moitos deles patrocinadores, tanto públicos -diputacións, concellos...- como privados -Caixas de Aforros.

A outra posibilidade da BD histórica sería a da utilización da historia como “marco referencial imprescindible para que los seres que pueblan este tipo de narraciones puedan desenvolverse con una cierta verosimilitud”⁷⁶⁹. Nesta orde de cousas teríamos historietas xa analizadas como *A petadura do orballo*⁷⁷⁰ onde Miguelanxo Prado e Uxía López elaboran un marco histórico para presentarnos unha aventura de carácter ficcional.

Noutras ocasións, como a que nos vai ocupar, o marco histórico modúlase ao antollo do autor, transgredíndose os propios feitos históricos a fin de plnatexar uns

764 Vid. 4.2.7.3.3.3.

765 Jaime Marzal, 1984, Barcelona: Nono Art.

766 Siro, Mazaira e Cubeiro, 1987. A Coruña: Editorial Nova Galicia.

767 Jaime Marzal, 1985 Barcelona: Nono Art.

768 Jaime Marzal, Jose Antonio Parrilla 1981. Barcelona : Nono Art.

769 Vic, S. 1007: 5.

770 Vid. 4.4.1.1.

personaxes e acontecementos que produzan unha función máis de lecer que históricas nos lectores -sen prexuízo de que algúns elementos históricos si odan ser transmitidos. Neste tipo de obras teríamos algunhas das máis importantes e demandadas da historia da BD mundial, como é o caso de *Asterix e Obelix*, que tomaría como referencia o marco histórico da invasión romana da Galia para presentarnos uns personaxes e acontecementos para nada fidedignos coa realidade, mais conseguindo uns efectos humorísticos que, de seguir o percurso real da historia non se poderían acadar.

Porén, consideramos que, dentro do marco da popularidade que dita obra posúe, a súa chegada e tradución -feito do que nos ocuparemos no tocante a esta BD- ao galego, daranos un punto de referencia sobre a situación da nosa lingua e da aceptación e consumo de BD no noso país.

5.1 *Hª da Reconquista de Vigo* de Bofill e Lalo.

O 28 de marzo de 1977⁷⁷¹ saía á rúa a obra *Historia da Reconquista de Vigo*, con guión de Lalo⁷⁷² e debuxos de Bofill⁷⁷³ (Barcelona, 1935). Este debuxante xa tería experiencia na publicación de BD de carácter histórico posto que quince anos antes xa publicara na revista *Vida Gallega* a serie *El tesoro de Rande*, baseada nos históricos sucesos de 1702 en Vigo. Ese mesmo ano, dita revista, baixo dirección de Álvaro Cunqueiro desaparecería finalmente poñendo fin a unha das revistas que obterían un gran éxito grazas en parte ao seu despregue gráfico. Reduciríanse así de novo as posibilidades de aparición e consolidación dunha BD propia.

771 Tomamos como referencia a data que aparece no limiar institucional da obra.

772 Quen tamén participaría posteriormente na revista *Can sen Dono*.

773 Licenciado en Belas Artes, Pedro Ruíz Bofill é ilustrador, e caricaturista. Debuxou para o Faro de Vigo até a súa xubilación e tería colaborado en varias obras de BD de carácter histórico.

Unha BD didáctica con apoio institucional.

Desta volta o debuxante Bofill xunto co guionista Lalo⁷⁷⁴ realizarían un pequeno álbum de BD -apenas son 5 pranchas nas que se desenvolve a acción- na que se narra a historia da rendición do exército napoleónico o 28 de marzo de 1809, tras meses de invasión na que sería finalmente a sabotaxe dos propios veciños de Vigo o que provocaría a rendición das tropas francesas.



Fig. 206 Capa de *Historia da Reconquista de Vigo*.

⁷⁷⁴ Bernardo Miguel Vázquez Gil “Lalo” nacería en Cotobade en 1927 e, ademais de Mestre Nacional, debuxante, escritor ou xornalista, tamén sería o cronista oficial da cidade de Vigo, o que nos achega á veracidade histórica dos feitos narrados.

A BD, cun pioneiro formato *cómic-book*⁷⁷⁵ na nosa terra, vería a luz a través dunha iniciativa institucional. Este feito, que tamén sería pioneiro na historia da nosa BD, logo asentárase cun uso máis ou menos normal, sobre todo entre os concellos que queren dar a coñecer os seus máis famosos acontecementos históricos dunha maneira amena e/ou didáctica. Respecto desta finalidade educativa, á cal se adscribirá calquera BD histórica -independentemente de que consiga mellor ou peor os seus obxectivos-, cómpre sinalar o limiar institucional desta BD, onde se sinala a finalidade da mesma así como o público infantil ao que se dirixe. Con isto podemos entroncar esta obra co sentido final co que se realizaban publicacións xa vistas como son as revistas *Axóuxere* ou *Vagalume*⁷⁷⁶:

Vigo, 28 de marzal de 1977

Queridos nenos:

O ano pasado tiramos do prelo esta mesma historia gráfica da Reconquista de Vigo adicada a vós.

Fixémola coa idea de ofrecervos a heroica aición dos nosos antergos que barudamente, e con sacrificio, -hastra o máis outo servicio da morte-, soperon deixarnos servicios de viguismo e amor a patria.

Hoxe, ao voltalo a imprimir na nosa lingua, desexamos que as virtudes daqueles nobres veciños señan, pra vos, nenos que deste Vigo no porvir rexiredes, unha lembranza constante e aguillón presente.

Voso amigo

Xaquín García Picher

Alcalde de Vigo

⁷⁷⁵ Formato de revista grampada e de tamaño 17x26.

⁷⁷⁶ Vid. 4.2.7 e 4.3.1

Neste limiar podemos dar conta, pois, do enorme interese institucional que se tiña por sacar adiante un proxecto deste tipo, conscientes das posibilidades que este medio posúe. O feito de ter sacado dúas edicións, unha primeira en castelán e outra en galego un ano despois, corroboraría este interese. Cómpre sinalar neste apartado educativo a acertada inclusión dun mapa histórico de Vigo co que orientar aos lectores sobre a situación dos feitos narrados.

Porén, en numerosas ocasións o interese educativo de certas publicacións non acada os seus obxectivos ao non axeitarse ás capacidades e intereses que, neste caso, os nenos, poden ter. Neste sentido, o limiar institucional parécenos xa certamente complicado para que un neno de curta idade o poda entender.

Adaptación da historia: narración e estética.

A BD de Lalo e Bofill nárranos, seguindo a versión oficial da historia, os feitos acontecidos na cidade de Vigo desde a entrada das tropas Napoleónicas o 31 de xaneiro de 1809 até a súa derrota e expulsión dous meses despois, o 28 de marzo dese mesmo ano. Ao tratarse duna gran cantidade de feitos que teñen que ser resumidos en apenas cinco pranchas, o peso narrativo recaerá sobre todo nos carteliños coas intervencións dun narrador en terceira persoa que, ademais de transmitir o sucedido, engalanará os feitos co propósito de transmitir aos lectores o orgullo polos feitos nos que Vigo “acadou o tídúo de cidade leal e valerosa”. Da mesma maneira será o narrador quen sinale brevemente algúns dos principais personaxes dos feitos, como Bernardo González “Cachamuíña”, un dos heroes desta historia. Porén, estes personaxes apenas terán voz, recaendo esta na xa mencionada do narrador. Cómpre, a fin de secuencializar a narración desta BD, organizar a descrición da mesma por pranchas:

1. Na primeira prancha preséntasenos a tranquila cidade de Vigo mediante un plano xeral onde se pode observar o tranquilo porto mariñeiro da mesma. No derradeiro cadriño dáse conta da chegada das tropas francesas, situándonos xa aos habitantes da cidade como pouco receptivos a esta arribada.



Fig. 207 O debuxo, dun carácter realista, daralle autenticidade a un relato que aparece recheado dos datos históricos que conformaron os feitos sucedidos na cidade de Vigo. Para lograr a transmisión de todos estes datos, os autores outorgáronlle a voz a un narrador en terceira persona que, a carón destes datos obxectivos, ofrécenos unha visión, ás veces, excesivamente enxalzadora e subxectiva de certos valores “patrióticos”.

2. Na segunda das pranchas darase conta do poderoso exército francés e da inevitábel rendición do pobo vigués, que nada pode facer contra o poderío napoleónico.
3. Na terceira das pranchas encétase o comezo das hostilidades dos cidadáns vigueses fronte ás tropas francesas, remarcando o forzoso recuamento destas fronte o valeroso ataque local.
4. Na cuarta prancha nárranse os feitos cruciais do desenvolvemento desta historia: á unión solidaria dos cidadáns vigueses para combatir á tropa enemiga súmase a chegada do capitán “Cachamuíña”, acompañado do tenente portugués Almeida. O peso da prancha recaerá no cadriño vertical na que se representa o simbólico momento do esgazamento da porta de Gamboa, que representará a vitoria final dos vigueses fronte as tropas napoleónicas.
5. Na derradeira prancha dáse conta, por medio dun gran plano xeral da refrega final na que xa se escoitan os berros vitoriosos dos habitantes da cidade olívica. Como enalzamento desta vitoria, o narrador dá conta do respecto dos vigueses cara aos vencidos, así como do numeroso material incautado, sinalando ademais o coraxoso comportamento que na guerra da Independencia demostrarían.

Ao igual que na súa serie anterior⁷⁷⁷, Bofill emprega un debuxo realista para representar a súa historia o que achegará veracidade e obxectividade á narración fronte á subxectividade e alonxamento da especificidade que entrañaría un debuxo máis icónico. Porén este debuxo non sería probabelmente tan atraínte para os nenos coma un máis icónico e plástico. Así mesmo, a condensación textual necesaria para transmitir todo tipo de datos históricos que asentan a condición didáctica deste tipo de BD históricas, ralentiza a lectura, podendo facela máis densa do desexábel. Sexa como for, este efecto quedará compensado pola brevidade da propia BD, cuxa lectura e visualización se realiza nuns poucos minutos, o que representa un gran esforzo sintetizador por parte do guionista e dunha selectiva escolla das imaxes máis representativas por parte do debuxante, que deberá deixar plasmado na retina do lector os momentos dunha maneira o máis catárquica posíbel.

⁷⁷⁷ Referímonos a *El tesoro de Rande*.



Fig. 208 Bofill empregará unha variedade compositiva de planos e de cadriños de distinta composición para conseguir achegar dinamismo a unha prancha na que se insertou numeroso texto con afán didáctico. O peso da prancha recaerá no cadriño vertical da dereita onde as liñas cinéticas proporcionan un violenta dinámica que o confrontará ao resto da prancha. Grazas a isto, o autor consegue darlle transcendencia a un dos feitos cume deste episodio histórico: o esgazamento da porta de Gamboa por "Cachamuña".

5.2 Tradución de BD franco-belga, *Asterix e Obelix*.

Até o momento puidemos observar como a maioría dos autores galegos que publicaron as súas obras na nosa lingua tiñan como referentes a autores que, ou ben publicaban en castelán, ou ben publicaban nas linguas dominantes nesta arte -francés e inglés- tendo que conformarse como moito con ler as súas obras traducidas ao castelán ou ben na lingua orixinal.

No proceso que se estaba a vivir nesta década dos setenta e que foi reflectida ao longo deste traballo, -é dicir, o inicio e auxe dunha BDG que iría parella dun aumento das liberdades sociais e que propiciaría a aparición de obras en galego cun contido social reivindicativo⁷⁷⁸- quedaría aínda por normalizar as grandes obras de BD europea cara ao noso idioma, da mesma maneira que se estaría a realizar coas obras da literatura universal e, así mesmo, como xa levaban tempo realizando as linguas cunha situación normalizada -é dicir, maiormente linguas dun territorio con estado propio.

Desta maneira, se ollamos para as traducións que se estaban a realizar sobre a fundamental obra de BD de ambientación histórica *Asterix*⁷⁷⁹, poderemos observar en que grao normalizador estarían os diferentes pobos da península, xa non só a respecto do uso e dignificación da lingua propia, senón tamén a respecto da dignificación que da arte da BD se estaba a producir.

Podemos observar como, nunha lingua normalizada como era o castelán, a primeira tradución da serie *Asterix* dataría de 1965, ano en que saíría *Asterix el galo* de mans da Editorial Molino e con tradución de Victor Mora⁷⁸⁰. A mediados dos anos 70 a serie contaría xa con máis de vinte títulos publicados, o que sinalaría o éxito e importancia que a mesma tería entre o público. Catro anos antes, só dous despois da publicación orixinal francesa, as aventuras do pequeno galo verían a luz

778 Aínda así non esquecemos, sobre todo no período pre-democrático a censura e a clandestinidade á que se viron sometidas numerosas publicacións.

779 Creado por Rene Goscinny e Albert Uderzo e publicado por primeira vez en 1959 na revista francesa *Pilote*.

780 Coñecido pola súa obra *El capitán Trueno*, entre outras.

na revista portuguesa *Fogueteiro*⁷⁸¹, converténdose desá maneira no primeiro país non francófono en publicar as súas aventuras. A respecto disto tería moito a ver, sen dúbida, o carácter normalizado da lingua propia en Portugal, así como o feito de respirarse aínda o pouso deixado pola denominada “Idade do ouro dos quadradinhos” portuguesa e que abranguería do ano 1940 até 1960⁷⁸².

Sendo pois, unha das máis internacionais das series -traducida a máis de cen idiomas-, e en consecuencia das máis vendidas -máis de trescentos millóns de exemplares vendidos até o momento-, as datas da súa implantación na lingua propia de determinados países ou pobos poderán ser clarificadores respecto da situación normalizada dunha lingua e unha arte en dito país.

A recorrente temática da obra, un pequeno pobo que resiste ao todopoderoso imperio romano, resultaría ser un rechamante espello para o nacionalismo e o galeguismo, posto que en dita historia reflectiríase a realidade do pobo galego fronte ao “todopoderoso imperio” castelán, o cal levaría anos tentando destruír, ao igual que no caso da pequena vila gala respecto dos romanos, todo resto de cultura e identidade propias. Así, a serie sería ben acollida polos sectores nacionalistas e/ou galeguistas nos que, ou ben a lectura podería ir para os propios compradores ou dirixirse cara aos fillos destes. Este feito podería ser determinante, respecto da viabilidade das vendas da mesma, dado que detrás dela tería que poñerse un editor cunhas expectativas marcadas. Sexa como for, o que si ficará patente era o compromiso coa lingua propia, lonxe de calquera presuposto político.

A publicación da serie de *Astérix* en galego vaise deber á obra do libreiro coruñés Fernando Arenas⁷⁸³ Quintela quen na Feira do libro de Frankfort do ano 1963, fariase cos dereitos da obra de Rene Goscinny e Albert Uderzo. Se ben, a primeira intencionalidade do libreiro era adquirir os dereitos en castelán -cousa que xa fixera a editorial Grijalbo- finalmente fíxose cos dereitos en galego. Terían de pasar trece anos até que Arenas puidese sacar adiante a devandita edición, posibelmente

781 Concretamente o 4 de maio de 1961.

782 Vid. Días de Deus, A. 1997: 171.

783 Fundador da coñecida Librería Arenas da Coruña.

animado por moitos dos persoeiros do mundo da cultura cos que mantiña contacto⁷⁸⁴ e da auxe que o medio da BD estaba a ter naquela altura.

Será en 1976 cando, por medio da editorial barcelonesa Mars-Ivar, Fernando Arenas leve adiante o proxecto de editar *Astérix* na nosa lingua. Mais non só levaría dita editorial esta obra á nosa lingua, senón que aparecería, da mesma maneira, publicado en catalán⁷⁸⁵, valenciano e eusquera.

O autor escollido para realizar a tradución da serie non sería outro que Eduardo Blanco-Amor, con que Arenas tiña trato, e que ademais xa tiña experiencia no eido da tradución⁷⁸⁶, ao sacar xa en 1960 a súa obra *A esmorga* en castelán⁷⁸⁷ e en 1975 e 1976 *Os biosbardos* e *Xente ao lonxe* respectivamente⁷⁸⁸. No sentido contrario -que será o que se dea en *Astérix*- tería traducido para o galego en 1973 as súas pezas teatrais en castelán *Farsas* baixo o título *Farsas para títeres*.

Nos dous anos seguintes -1976/1978- saírían á luz oito volumes de *Asterix* baixo tradución de Eduardo Blanco-Amor e máis do seu irmán, Juan Blanco-Amor.

As obras publicadas serían as seguintes:

- *A loita dos xefes* (1976)
- *Astérix e Cleopatra* (1976)
- *Astérix e os normandos* (1976)
- *Astérix lexionario* (1976)
- *Astérix na Helvecia* (1977)
- *Astérix o galo* (1977)
- *Astérix e os godos* (1978)
- *Astérix e a fouce de ouro* (1978)

784 Como Celso Emilio Ferreiro, Luís Seoane, Álvaro Cunqueiro ou o propio autor das traducións da serie, Eduardo Blanco-Amor.

785 Nesta lingua xa se tiñan publicado tres numeros entre 1969 e 1970 baixo o selo *Bruguera*.

786 Concretamente no da autotradución das súas obras, eido onde máis destacaría.

787 Baixo o título *La parranda*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

788 Cos títulos de *Las musarañas* -Buenos Aires: Ed. Euros- e *Aquella gente...* -Barcelona: Seix Barral.

Cómpre sinalar a razoábel cantidade de obras que en apenas dous anos saíron á venda, sobre todo se temos en conta o baleiro que lle sucedería en anos posteriores.

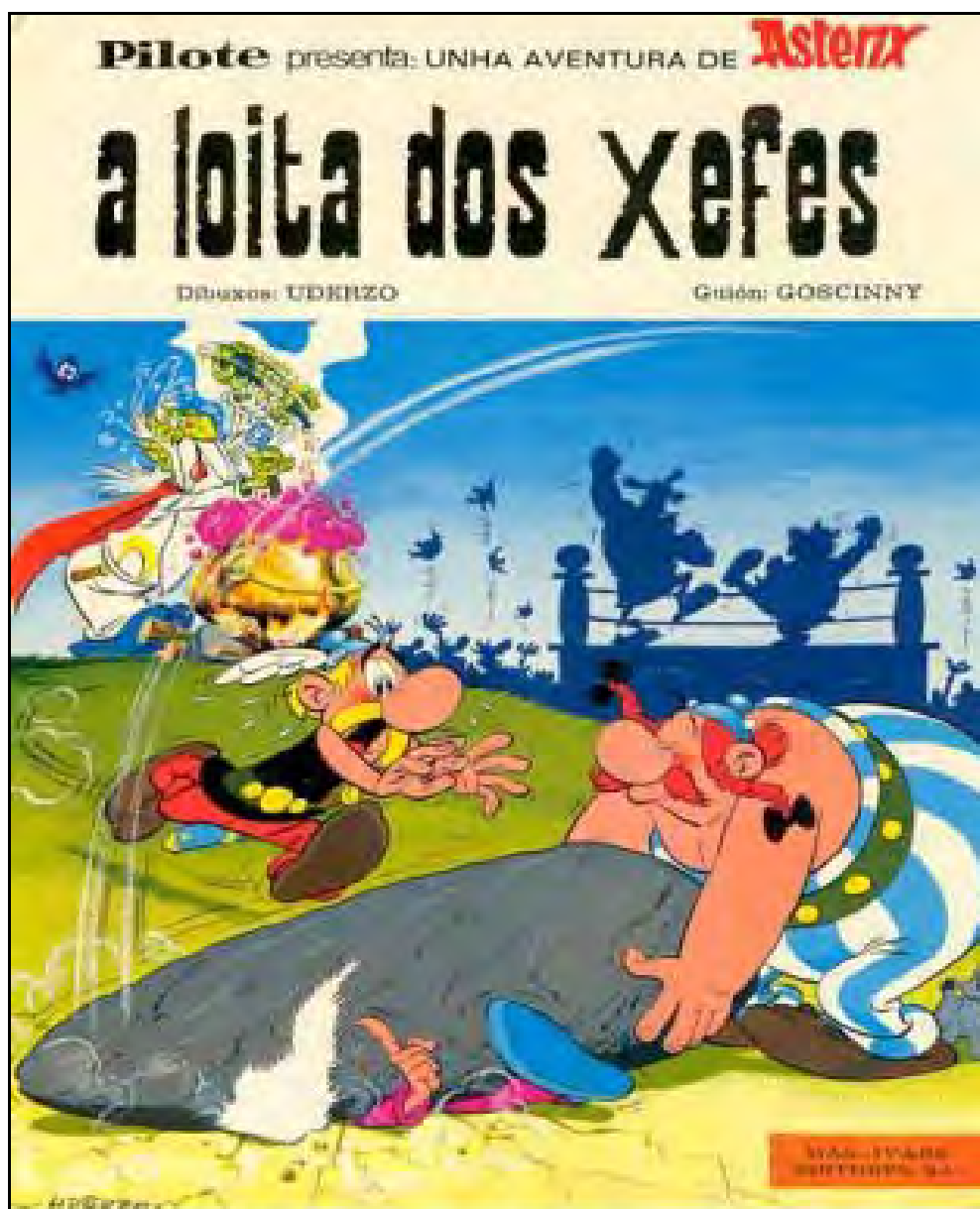


Fig. 209 Primeiro número de *Asterix* en galego (1976).

Así, nos anos oitenta non se publicaría ningún volume máis do personaxe galo⁷⁸⁹, e habería que agardar até 1992 para que se iniciase unha nova tiraxe, desta volta de 14 números -publicados entre 1992 e 1998. De novo produciríase un parón dunha década, até 2008, data na que voltarían saír novos exemplares, un total de sete,

⁷⁸⁹ Porén si que se publicarían doutras series como *Tintín*.

publicados ao longo de cinco anos.

Con todo isto podemos observar a importancia, tanto pola temperá época en que viu a luz, como polo gran número de exemplares que en apenas dous anos saíran, que a esta obra se lle concedeu nesta proveitosa década para a BD na Galiza.

Respecto das características das traducións, nos dous autores pódese observar un galego debedor da oralidade⁷⁹⁰, feito este que viña marcado pola non existencia dun marco normativizador na nosa lingua e do lastre que a *longa noite de pedra* supuxo, sobre todo, para a nosa escrita.

En orde a estas características que acabamos de sinalar, podemos atopar nas traducións numerosos dialectalismos da zona ourensá -de onde son os dous irmáns. Só a modo comparativo podemos observar as mudanzas que do mesmo texto introdutorio se fixo nas tres épocas nas que se publicou *Asterix* en galego:

Estamos no ano 50. A Galia enteira está ocupada polos románs... ¿Toda? ¡Non! Unha aldea poboada por irreductibles galos aínda resiste e sempre ao invasor. E a vida non é foada pra as garnicións de lexionarios románs nos reducidos campamentos de Babaórum, Acuárium, Laudánium e Petibónium... (Anos 76-78)

Estamos no ano 50 antes de Xesucristo. Toda a Galia está ocupada polos romanos... ¿Toda? ¡Non! Unha aldea poboada por irreductibles galos resiste aínda e decote ó invasor. E a vida non é doada para as gornicións de lexionarios romanos dos campamentos fortificados de Babaorum, Aquarium, Laudanum e Petitbonum... (Anos 92-98)

Estamos no ano 50 antes de Cristo. Toda a Galia está ocupada polos Romanos... Toda? Non! Unha aldea poboada por irreductibles Galos aínda segue resistindo ao invasor. E a vida non é doada para as gornicións de lexionarios romanos nos reducidos campamentos de Babaórum, Aquárium, Laudánium e Petibónium... (Anos 2008-2013)

Con todo, a tradución dunha BD como a de *Astérix* conlevaría unha gran cantidade de supostos e problemáticas, tanto no eixo textual como inclusive no gráfico -por exemplo, certos trazos xestuais propios dos franceses requirirían anotacións para a súa correcta interpretación. A respecto disto pódese consultar por

⁷⁹⁰ Así temos palabras como *aldeia*, *nefeuto*, *sobor*, etc...

exemplo o traballo de Oscar Iglesias Álvarez *Características diferenciales de la traducción de cómics*⁷⁹¹ onde se analizan todas estas problemáticas e onde se exemplifica en numerosas ocasións a través da tradución ao castelán da obra francesa.

Unha outra problemática que de seguro xurdiu coa aparición das traducións de *Astérix*, afondaría sobre a pertinencia da introdución destes modelos foráneos, posto que poderían interferir na elaboración dunha estética propia na nosa BD -e da conciencia social que levaba implícita no noso caso. Así mesmo a introdución destes modelos podería afastar ao posíbel lector cara a modelos importados, dunha gran e indubidábel calidade. Da mesma maneira, xa en positivo, os novos modelos poderían funcionar como modelo de inspiración para novos autores o que ampliaría a riqueza e variedade expresiva dos autores autóctonos. Arredor da problemática da introdución dos modelos franco-belgas en Portugal⁷⁹² sinalou Antonio Días de Deus:

O sucesso da revista *Tintin* junto das camadas juvenis teve pesadas consequências, positivas e negativas. Entre as primeiras, contamos a divulgação de autores que realmente estavam em atraso, ou que só agora recebiam tratamento gráfico adequado à sua qualidade -Hergé, E.P. Jacobs, Cuvelier. Isto, porque a qualidade gráfica da revista foi o melhor que se podia esperar.

Infelizmente, esta infusão maciça de material heterogêneo teve também resultados nefastos. A juventude passou necessariamente a preferir (a preferir só) banda desenhada franco-belga [...] A aparente facilidade das vinhetas em “linha clara” permitia desbragadamente as cópias e os plágios. (2005: 270-271)

Con todo, alén do éxito que a BD franco-belga da chamada “liña clara” tivo entre a poboación galega, e, á vista das obras xa analizadas⁷⁹³ e as que nas décadas inmediatas se realizarían en Galiza, a negativa influencia que se podería desprender das mesmas non tivo apenas presenza nas obras e autores galegos.

791 Traballo final da Licenciatura en Tradución e Interpretación da Universidade de Vigo, dirixido por Ana María Pereira Rodríguez no ano 2007.

792 E que poderíamos estrapolar ao caso galego.

793 Posteriores todas á entrada da BD franco-belga en castelán, e en parte á súa entrada en galego.

*El día que la historieta esté dibujada,
guionada, editada, distribuída con
amor, alcanzará la dignidad.*

Alberto Breccia

6. Intermedialidade na BDG.

Neste capítulo final pretendemos achegar unha outra visión sobre a BDG. Se anteriormente xa foi posíbel ver varias obras de BD que posuían un carácter intertextual evidente⁷⁹⁴ ao apoiarse noutros textos⁷⁹⁵ -literarios e/ou de BD-, o carácter excepcional que posúa a BD, derivado da súa dupla composición, textual e gráfica levaranos, como imos ver, a un escenario intermedial -segundo a terminoloxía de Heinrich F. Plett- onde atoparemos o diálogo entre as diferentes artes, as cales viron na dualidade mencionada da BD un novo foco de creación e viceversa.

A respecto, pois, da BDG cómpre sinalar o discurso tanto intertextual como intermedial claramente explícito que manifestan algunhas obras. Isto levaranos a analizar ditas obras separadamente, confrontándoas coa manifestación artística -e/ou texto- da que, ou ben parten ou ben son trasvasadas. Por outra banda analizarase tamén a obra cando esta foi elaborada -total ou parcialmente- a través dun sistema artístico autónomo e cunha natureza *a priori* distinta á dos medios habituais de produción de BD como sería a fotografía ou o gravado. Tamén observaremos, as relacións intermediais entre a BDG e o teatro e a fotografía, así como analizaremos as obras realizadas mediante a técnica do gravado.

Por canto á terminoloxía empregada dentro do eixo intermedial, decantarémonos pola empregada por Antonio Gil no seu libro + *Narrativa(s). Intermediaciones*

794 Con isto pretendemos sinalar que, se ben como sinalou Roland Barthes “Tout texte est un intertexte”, nalgúns casos unha manifestación evidente da intertextualidade -sexa cal for o motivo- resulta rechamante e especialmente atractivo para un estudo comparatista.

795 Feito practicamente inevitábel, posto que, seguindo a Todorov todo enunciado remitíranos irremediabelmente a outro enunciado.

novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico (2012, Ed. Universidad de Salamanca), ao ser esta das máis claras e concisas á hora de explicar os distintos fenómenos intermediais.

Cómpre subliñar que en ditos apartados analizaremos unhas obras en concreto e cunhas características especiais, mais isto non quere dicir que sexan as únicas dentro da produción de BD destes anos que presenten unha relación intermedial máis ou menos definida. Así, obras xa analizadas como a BD-mural de RP, *O home que falaba Vegliota*, podería entrar dentro dunha análise intermedial coa pintura, ou as pranchas de Alberte Permuy coa fotografía.

6.1 A BDG e o teatro. *A longa viaxe do capitán Zelta de Teatro Circo.*

O rápido xurdimento e evolución que tivo a BDG como un produto de radical composición, de infinitas posibilidades artísticas, derivadas da xa sinalada dualidade textual e gráfica, sumariáase ao carácter transgresor que, en todos os eixos artísticos, culturais e políticos se estaba a converter esta década dos setenta.

Desta maneira, o teatro que, se até os anos sesenta foi creado como un acto alonxado da representación teatral, a partir desta década comezará, apoiado polas diversas asociacións culturais⁷⁹⁶, a vivir unha nova etapa onde o carácter de intervención e a posibilidade de representación -reflectido na creación da primeira compañía de teatro organizado e con vontade de continuidade, *Teatro Circo*, en 1967- crearía uns novos vieiros onde o carácter transgresor do mesmo levaría a unha confluencia inevitábel co outro medio transgresor naquela altura, a BD. Esta asociación sería practicamente inevitábel, como xa dixemos, por varias razóns. Primeiramente a relación existente entre os axentes teatrais cos pintores e ilustradores sempre foi próxima e necesaria⁷⁹⁷ debido ás necesidades dos decorados e da cartelística. Segundo porque, en moitas das ocasións, a mesma posta en escea

⁷⁹⁶ Por exemplo coa organización do *Concurso Castelao de textos de teatro* pola Asociación Cultural *O Galo* en 1963.

⁷⁹⁷ Cando non, como no caso de Castelao, residía na mesma persoa os dous labores.

precisa dunha versión gráfica previa -o *storyboard*- que presentaría as mesmas características que unha BD, o que xa denotaría unha relación entre os dous medios. A isto pódese sumar a necesidade de textos teatrais comprometidos cos que levar adiante o proxecto que do teatro galego se estaba a facer. Neste eido a BDG xa tería terreo gañado ao presentarse xa como texto narrativo -sempre que for adaptábel ás características do teatro- e *storyboard*.

Sobre os puntos de conexión que ambas artes manteñen diría Daniele Barbieri no seu libro *Los lenguajes del cómic*:

El punto al que queremos llegar es que el lenguaje del teatro prevé una serie de modelos para expresar determinadas maneras, alzando la voz así o asá y gesticulando así o asá; el enamoramiento de un modo y de otro y demás [...] Como pasa en el teatro, también en el cómic, o mejor dicho, en muchos cómics, especialmente los de humor, las expresiones y las situaciones están en gran parte preceptualizadas, estereotipadas en ejemplos fácilmente reconocibles[...] la caricatura acentúa los caracteres fundamentales de un rostro, de un cuerpo, de una situación, poniéndolos en evidencia en detrimento de otros, y haciendo en consecuencia más sencilla la operación del lector espectador. Este último tiene menos trabajo visual que cumplir: los aspectos importantes de una imagen no deben buscarse, ya están expuestos, *caricaturizados*, puestos en evidencia. (1993: 216/217)

Desta maneira podemos atopar dous puntos interesantes que poden establecer un eixo simbiótico na relación intermedial entre a BD e o teatro. O primeiro sería que a existencia dunha obra de BD pode ser tomada xa non só como un texto adaptábel ao teatro -como por exemplo un relato ou novela-, senón que o contido gráfico da mesma reflectiría de maneira precisa as caracterizacións dos personaxes e espazos a representar, funcionando desta maneira como unha expresión gráfica e perfecta do contido que no texto teatral sería marcado polas didascalias. Así, por exemplo, o carácter icónico e caricaturesco que achega normalmente a BD proporcionaría aos actores unha visión repleta da información necesaria en canto aos modos de expresión xestual, os cales se atopan enormemente estereotipados nestas dúas artes.

Por outra banda, a escolla por parte dunha arte canónica e socialmente aceptada como era o teatro, dunha obra dun medio aínda considerado marxinal, podería

potenciar a capacidade de transmisión cultural da propia obra e do medio da BD en xeral. Desta maneira o nacente medio conseguiría, pouco a pouco avanzar cara á normalización do seu medio como un referente non subcultural ou “de masas” na acepción máis pexorativa do termo.

Sería, pois, o mencionado *Teatro Circo* quen, en xuño de 1976⁷⁹⁸ levaría a escena a obra de XM *O longo camiño de volta dende as estrelas* e que na súa versión teatral levaría por título *O longo viaxe do capitán Zelta*. Sería esta con práctica seguridade, a primeira adaptación dunha BD ao teatro en Galiza e así mesmo unha das primeiras a nivel internacional, marcando así un fíto xa non só para estas dúas artes, senón para a cultura galega en xeral⁷⁹⁹. A tipoloxía na que poderíamos incluír a intermedialidade que subxace neste caso sería enunciada por Antonio Gil⁸⁰⁰ dentro do “punto de vista de la operación formal” como *Cross-Media*⁸⁰¹, puidendo encadrala máis exactamente como unha *BD-Drama*⁸⁰².

Os feitos que levarían á confluencia da obra de XM con *Teatro Circo* e que remataría coa representación desta obra de BD virían dados precisamente pola mesma confluencia que se derá nas homenaxes que por medio da Agrupación Cultural *O Facho* se fixera na Coruña no 25 cabodano do pasamento de Castelao⁸⁰³. Como xa foi exposto anteriormente, nesta homenaxe fixérase por unha banda, a *Mostra de cómic galego, homenaxe a Castelao* -do 18 de febreiro ao 1 de marzo-, e por outra o *Ciclo de teatro homenaxe a Castelao* -dende o 7 de febreiro.

798 Este dato, así como a maioría das referencias e textos que achegaremos neste apartado están extraídos do libro de Cilha Lourenço Modia *O Teatro Circo na configuración do teatro independente galego*, da Editorial Laiovento (2013).

799 Aínda que nin coñecida nin recoñecida como merecería, ao igual que, por desgraza, moitas das obras que foron expostas ao longo deste traballo. De maneira similar a esta obra, estreariase pouco despois, en 1977, polo *Grupo de Teatro O Facho*, a obra *Paco Pixiñas e a nave espacial*, baseado no cartel de cego *Paco Pixiñas. Historia dun desleigado contado por el mesmo*, publicado en 1970 e escrito por Celso Emilio Ferreiro, con debuxos de Isaac Díaz Pardo e música de Isidro B. Maiztegui. Esta obra sería un dos inmediatos precedentes da BDG, sendo incluso posicionada como unha das primeiras BDG de seu, punto que consideramos cuestionábel, e motivo polo que neste traballo non procederemos a analizala.

800 2012: 32

801 Ou contar a mesma historia desde un medio diferente.

802 Indicada por Antonio Gil en comunicación persoal para este caso en concreto.

803 Vid. Punto 3.3.4.3.



Fig. 210 Cartaz da representación teatral *O longo viaxe do capitán zelta* onde se sintetiza esta pioneira experiencia na que as artes escénicas confluíron coa BD e con algúns dos nosos maiores referentes literarios e culturais.

Sería, xusto o día despois de rematar o ciclo de teatro cando se produciría o final do ciclo de BD cunha mesa redonda “Encol do cómic galego” e máis a presentación da obra *2 viaxes*⁸⁰⁴. Será nesta presentación onde Manuel Lourenzo terá coñecemento da que, a posteriori, sería a obra chamada a encenar polo Teatro Circo tras a representación de *Macbeth*⁸⁰⁵.

Manuel Lourenzo redixiría a obra de XM, na que se acrecentaría o diálogo intertextual ao incorporar textos dalgúns dos máis egrexios autores galegos de todos os tempos como Martín Códax, Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Pondal ou Risco, entre outros. Desta maneira o *Teatro Circo* conseguiría encetar unha ficción *transgaláctica* nunha epopea *transgalaica* onde se percorrería, a través dos textos da nosa literatura, o noso dramático percorrer como pobo.

O programa da función sacado pola propia compañía para a súa estrea na Universidade Laboral “Crucero Baleares” o 12 de xuño de 1976, sería recollido tamén por Cilha Lourenço⁸⁰⁶, e reflectiría perfectamente as motivacións e o sentido desta obra:

O longo viaxe do capitán Zelta é unha poética arredor do tema da emigración; dunha emigración que non pode ser ficticia nin literaria, poisque sempre se dá en relación con unha situación social cuíos contornos son precisos.

[...] recurrimos a un conto dibuxado de Xaquín Marín [...] porque atopamos nel a claridade necesaria para falar do emigrado que se allea do seu país, e mais a axuda duns recursos expresivos -como son os deste importante debuxante noso- que nos darían unha visión autente, nin feble nin panfletaria, do que queríamos expresar.

O noso espectáculo trata, pois, do viaxe imaxinario dun imaxinario heroi da nosa patria, cara un mundo cheo de riquezas, e do fácil que é caer na trampa do suposto benestar, esquecendo as obrigas máis fondas, tanto sociais como persoais. O Capitán Zelta parte de Arboricia -estrela pobre, abafada polo fume dunhas fábricas que puxeron nelas os colonizadores- e vai dar a un novo mundo, noutra galaxia, onde os problemas parece que non existen. Zelta entra na rolda desa nova sociedade adicada brutalmente á produción, e un día, cando se acorda da terra que perdeu e mais do compromiso que incumpríu, áchase con que xa non é tempo de voltar; con que a súa volta é imposible. Porque Arboricia, sin o compromiso dos seus homes, non existe. Eis logo o panorama que se lle presenta a Zelta no seu

804 Idem.

805 Obra sobre a que os membros do *Teatro Circo* xa estaban a ensaiar nesas datas.

806 Lourenço, C. 2013: 134-135.

soño: Arboricia, a súa patria, esmagada pola outa dos caciques, convertíuse nunha inmensa fraga de arbres retortos, desesperados: vexetais con carraxe, mais sin vida.

Agradecemoslle a Xaquín Marín que nos deixara usar o seu conto para facer este espectáculo. O cal foi argallado colectivamente por nove actores de Teatro Circo, botando man a textos de diversos autores galegos que pensamos que debían falar, no intre. Neste hoxe noso no que aínda sigue habendo Zeltas, e o que é máis arrepiaante: no que Galicia está a se debater pola conquista dun dereito seu a autodeterminarse.

Así pois, ao fío deste texto pódense ver na narración gráfico-textual de XM polo menos dúas características rechamantes para as propostas escénicas do *Teatro Circo*:

- Trátase dunha obra cunha forte carga crítica social, política e ecolóxica que respondería ás necesidades dun pobo que comezaba a espertar do longo sono ditatorial.
- Dita crítica, inserida baixo narración da ficción científica e dos “recursos expresivos” consegue fuxir dun excesivo panfletarismo, conseguindo así un efecto estético e social perfectamente complementario.

Ademais destas características, a obra de XM presentaría ademais unha *intensificación comunicativa*⁸⁰⁷, trazo inherente ás convencións da BD e no que a caracterización icónica e estética -esencial no caso do noso autor- que se consegue nos personaxes, demarcará con claridade e precisión as necesidades expresivas que os actores precisan cara a encenación da obra.

A escenografía proposta nas máis de corenta obras representadas polo *Teatro Circo* en toda Galiza subliñará o transvase -como non podía ser doutra forma- do universo ficcional e galáctico da obra de BD, cara a uns presupostos escénicos austeros e simples⁸⁰⁸:

807 Seguindo a terminoloxía de Daniele Barbieri (1993: 217).

808 Así o sinala Cilha Lourenço (2013: 136) cando menciona a necesidade da compañía de compor unha peza cuxa escenografía puidese transportarse a calquera lugar.

Escenografía: composta de catro bancos pequenos e un longo, que se irán utilizando, según requira o desenrolo da peza. A cada lado da escea dous biombos, de catro follas, en tela azul, no que se atopa escrito o título da peza. Vestimenta: Todos os actores van vestidos do mesmo xeito: zapatillas negras, pantalón de pana e camiseta, todos en diversos coores. Esta vestimenta verase modificada logo no actor que fai o papel de Zelta, que se vestirá con panti roxo, calzón azul, cinto ancho, camiseta de manga longa roxa e cun círculo azul no peito, cunha Z no medio en tela roxa. Ademáis levará unha capa dobre, azul por fóra e roxa por dentro [...] O actor n.º, na súa escea de Arboricia, levará un pano, que é a bandeira galega, e o n.º 5 na súa escea de mestre, poñerá unhas gafas grandes de cartón.⁸⁰⁹

Observamos a través do texto do libreto como a imaxinaría gráfica da obra de BD canalizárase cara a un universo poético, case ascético onde as imaxes deixarán paso a textos canónicos da nosa literatura⁸¹⁰ e á transmisión da desacougada visión da historia de Galiza por medio dos diálogos e monólogos dos personaxes.

Observamos tamén, dentro da escenografía, unha clara referencia ao mundo dos superheroes do cómic americano e que iría en sintonía coa crítica subxacente no relato de XM. Esta referencia virá dada pola vestimenta do propio *capitán Zelta* -panty roxo, calzón azul...- a cal, ademais de representar simbolicamente as cores da bandeira galega⁸¹¹, asociaranos aos coñecidos protagonistas de sagas como *Supermán* ou *Flash Gordon*, cuxa vestimenta e colorido son moi similares aos do heroe galego. Desta maneira, alén de demarcar simbolicamente ao heroe como un trasunto de Galiza a traves das cores da bandeira, o traxe dotará ao protagonista dunha aura alleante -e ridiculizante- que reflectirá o propio ser do protagonista, un ser alleado e desprovisto do sentimento cara a súa propia terra, símbolo dos propios galegos que viven alleos á súa realidade cultural.

Con todos os elementos que integrarían este discurso intermedial entre a BD e o teatro, sumado á intertextualidade engadida dos textos clásicos da literatura galega,

809 Idem.

810 Sen necesidade de modificar apenas textos do álbum posto que este non presentaba demasiada narración textual ao, depender, como xa dixemos, toda a súa forza expresiva das imaxes. Este feito contrastaría, por exemplo co desenvolvemento formal de gran parte dos cómics de superheroes americanos, nos cales os monólogos interiores dos protagonistas son continuos e transmitirían gran cantidade de información narrativa.

811 Cómpre sinalar que, ao estar o relato de XM en branco e negro, estas cores non aparecerían no seu libro.

non é de estrañar que dita obra acadase un éxito notábel:

Reducido por mandato da censura, *O longo viaxe do Capitán Zelta* tivo unha extraordinaria acollida desde a súa estrea -no 12 de xuño de 1976 na Universidade Laboral “Crucero Baleares” da Coruña- e deixou fortes pegadas nas encenacións doutros grupos. As representacións -por volta de corenta por toda Galiza, a maioría con apoio da Caixa de Aforros de Vigo- estendéronse até abril de 1977, dando entidade a un «teatro de guerrilla» oposto á colonización política e á industrialización poluínte (Lourenço, C. 2013: 137)

Porén, a pesar do éxito colleitado nesta experiencia intermedial, así como da inmediata *Paco Pixiñas e a nave espacial*, a comunión entre BD e teatro ficaría aparcada nas décadas seguintes, dominando por completo a encenación de textos puramente teatrais. Podemos sinalar porén, un proceso inverso na actualidade, coa reelaboración de textos teatrais para a BD, grazas ao certame anual *Banda Deseñada sobre Teatro* que realiza a *Asociación Cultural Entre Bambalinas*, editora da *Revista Galega de Teatro*. Desta maneira podemos disfrutar actualmente da lectura en BD de obras teatrais como *2132* e *Doentes* de Roberto Vidal Bolaño ou *Belicosario* do propio Manuel Lourenzo.

6.2 BD e o gravado. Pepe Barro.

Pepe Barro foi un dos impulsores da BDG, tal e como xa se sinalou anteriormente⁸¹², tanto pola súa participación na exposición organizada pola Asociación cultural *O Galo*, como pola súa colaboración no xornal IG coa creación d' *As furnas do rei Cintolo*. Da mesma maneira, xa na súa faceta de autor -e polo tanto, tamén impulsor da BDG desde o labor creativo- foi analizado⁸¹³ nunha das súas participacións no propio xornal IG. Non sería este o único soporte onde daría a

⁸¹² Apartados 3.3.4.2 e 4.2.3.1 respectivamente.

⁸¹³ Apartado 4.2.3.2

coñecer Pepe Barro as súas obras⁸¹⁴. Na propia exposición d'*O Galo* teríamos a oportunidade de observar unha das súas excepcionais creacións intermediais, feito este -o da intermedialidade- que nos levou a trasladar a análise das dúas obras a este apartado.

Aínda que se analizarán por separado, entre estas dúas obras existen numerosos trazos en común: ambas tomarían como base un relato de Darío Xohán Cabana para, posteriormente, realizar mediante a técnica do gravado -ou estampación- a correspondente versión gráfico-textual de BD na que se inserirá o texto radical sen modificación ningunha. Desta maneira, ditas obras levarían o mesmo nome que o marcado polo escritor de Roás: *Carta do pai* e *A Vella da Pomba*.

Dentro do eixo intermedial estaríamos ante un caso de *cross-media*⁸¹⁵, dentro do que Antonio Gil definiría como “novela-cómic”⁸¹⁶, (Gil, A. 2012: 196) sempre dentro da ilustración literal que comporta a reprodución -e non transformación ou reescritura- da narración inicial nun novo soporte⁸¹⁷.

Respecto do termo *gravado*, e do que neste apartado se tentará analizar, cómpre sinalar certas aclaracións. Concordaremos na súa definición co sinalado por Daniel Buján no seu libro *O gravado*:

Gravar, en sentido estricto, é facer unha incisión, polo que o termo gravado aplícase ás veces a traballos sobre diferentes tipos de material (madeira ou metal por exemplo), destinados a crear pezas únicas sobre estes elementos. Non é a este tipo de gravados ó que vamos a referirnos aquí, senón ós feitos a partir da imaxe realizada sobre unha matriz, que, á súa vez, se utiliza para estampar un número determinado de copias, xeral, aínda que non unicamente sobre papel, e que son as que denominamos gravados ou estampas. A aparición de novas técnicas a partir da litografía, coas que non era necesario incidir na prancha, creou unha certa contradicción etimolóxica que deu paso á preferencia polo termo «estampa», máis xeral, e que non predeterminaba o sistema empregado. Estampa é o termo aceptado e preferido en moitos ámbitos, pero non por iso o termo «gravado» deixou de ser utilizado nese senso globalizador que desmente a

814 Da nosas análises decidimos descartar, porén, a prancha publicada en 1976 na revista barcelonesa *Buen Muchacho*, editada por uns amigos do autor cando este estaba a vivir na cidade condal.

815 É dicir, narrar unha mesma historia desde un soporte distinto.

816 Neste caso teríamos un relato-BD

817 Por canto ao tratamento do material diexético e argumental.

súa etimoloxía pero que un certo uso xeralizado autentifica en boa parte.
(1995: 3)

Así, pois, valéndonos da acertada aclaración de Daniel Buján, decidimos apostar polo termo gravado fronte ao de estampa⁸¹⁸ posto que, ademais da súa pervivencia e uso, fóra xa do debate etimolóxico, cremos que dito termo expresa dunha maneira máis “sublimadora” o nexo intermedial que Pepe Barro elabora entre esta disciplina e a novena arte.

O uso do gravado para realizar unha narración gráfica coa súa correspondente secuencialidade tería, porén, as súas primeiras manifestacións medio século antes coas chamadas *pictures novels*⁸¹⁹. Así, Santiago García describe esta aparición no seu libro *La novela gráfica*:

Las primeras experiencias de relato largo -de auténticas novelas, de hecho- en imágenes impresas surgirán también durante los años 20, pero muy alejadas del ámbito que el cómic había hecho suyo ante los ojos de la sociedad, el de la prensa. Se trata de las llamadas *picture novels* (novelas en imágenes) o *wordless books* (libros sin palabras), un conjunto de libros que contaban historias completas por medio de imágenes, sin ayuda de texto alguno. Los más célebres utilizaron diferentes técnicas de grabado: entalladura, xilografía, linograbado o grabado en plomo, aunque también se produjeron varios utilizando el dibujo a tinta convencional. (2010: 77)

Dentro da arte do gravado, Pepe Barro empregaría a técnica do linóleo, unha variante moderna da xilografía⁸²⁰ onde, no canto de madeira, empregárase un produto sintético de maior flexibilidade e moldeabilidade que, coa mesma técnica que na xilografía, permitiría elaborar os debuxos das pranchas con maior facilidade⁸²¹. Esta técnica fora xa coñecida por Castelao durante a súa estadía en

818 Aínda que somos conscientes de ter sinalado e analizado en varios apartados ao propio movemento da Estampa Popular Galega, a cal tería influencia na orixe da BDG.

819 Porén, Pepe Barro non tería coñecemento destas obras. Este descoñecemento chegaría incluso a gravados de ilustres artistas galegos como os feitos por Luís Seoane. Isto reforzaría unha base autodidáctica, soamente influída por RP e os artistas do galería REDOR, tal e como reflicte o autor nesta mesma páxina.

820 Técnica de gravado en relevo sobre madeira consistente no baleirado de certas partes que, unha vez estampadas quedarán en branco, imprimíndose, xa coa tinta, as partes en relevo.

821 E así mesmo dunha maneira máis económica, posto que é un material bastante máis barato que a madeira.

Alemaña, e adquiriría certa sona entre os círculos artísticos galegos -máis que no resto do estado-, chegando a ser usada puntualmente por artistas da categoría de Maside ou Luís Seoane entre outros.

O achegamento de Pepe Barro ao gravado cóntanolo o mesmo autor⁸²²:

Eu coñecín a -Reimundo- Patiño no ano 1971 en Madrid con 16 anos. Eu lera que os pintores facían gravados en Madrid. En Pontedeume -onde vivía- había unha imprenta, e o fillo do impresor era amigo, polo que entraba e saía da imprenta con confianza, o que me levaría finalmente a facer un gravado. Entre o fillo do impresor e máis eu estampabamos. O pai deixáranos un tórculo vello, e nós intentamos usalo, pero non dimos. Un tipo de Pontedeume veu o que facíamos e díxome que tiña un amigo en Madrid que facía gravados, mais que utilizaba unha especie de plástico. Ese verán eu fun a Madrid a casa duns amigos, e por medio de meu pai souben o enderezo desta persoa que resultou ser Patiño. E alí fomos eu e mais os amigos á súa casa.

Sería pois, a accesibilidade aos elementos que posibilitan a técnica do gravado, sumado ao encontro con RP, o que iniciaría a Pepe Barro nesta arte. Nela collería o pulo definitivo ao ano seguinte ao pasar unha semana do verán xunto con RP en Madrid, observando como traballaban na Galería REDOR e aprendendo a técnica do linóleo. Así mesmo, nesa viaxe “levaría as pezas e as gubias, mercadas na famosa tenda de artes plásticas Macarrón”⁸²³.

Desta maneira, xa en xaneiro de 1973, Pepe Barro realizaría un cartel a linóleo para un ciclo de conferencias d'*O Galo* e que sería vendido a 100 pesetas. Teríamos que agardar, porén, até mediados dese ano para que saíse *Carta do pai*, obra que, *a posteriori* acabaría por formar parte da Exposición de Cómic Galego d'*O Galo*; medio ano despois vería a luz a súa obra *A Vella da Pomba*, impresa no xornal IG.

Carta do pai

Tanto *Carta do pai* como *A Vella da Pomba* serían realizadas, pois, no verán de

822 EP 22 maio 2014.

823 Idem.

1973 e estampadas na imprenta de Pontedeume coa que tiña contacto. Sobre este feito sinalaría Anxo Rabuñal⁸²⁴: “estampou uns mil exemplares a unha tinta, sen numerar e sen asinar, que vendeu en feiras, mercados e tendas”. Esta gran cantidade de exemplares debeuse ao financiamento que lle proporcionaría a UPG por medio dun coñecido do autor en dita organización. Desta maneira, Barro vería a súa obra expandida por toda Galiza⁸²⁵ e para a UPG sería un bo modo de “recoller cartos por alí”. A problemática que podería xurdir da venda dese material, aínda en tempos do franquismo, sería o que motivase a non sinatura das obras. Así mesmo a escolla da imprenta eumesa posibilitaríalle imprimir as obras “sen depósito legal nin nada”.

Non se expandiría só por Galiza a obra de Pepe Barro. Carlos Xohan Díaz⁸²⁶, emocionado pola temática da obra *Carta do pai* -unha carta escrita por un emigrante na Suíza- decidiría elaborar unha reimpresión do linóleo para distribuíla polo país transalpino.

A pesar de ser elaborada primeiramente *A Vella da Pomba*, sería a obra *Carta do pai* a que, despois da súa venda a particulares, tería unha primeira difusión xeralizada⁸²⁷ e pública na xa mencionada exposición d’*O Galo*, no inverno dese mesmo ano.

A división da obra en cinco pranchas non respondería a unha estratexia narrativa coa que acomodar o relato de Darío Xohán Cabana á linguaxe gráfica, senón que respondería á disposición material que o artista tiña naquel momento: das seis pranchas das que dispuña unha iría para *A Vella da Pomba*, correspondendo as restantes ao molde sobre o que asentar a historia do de Roás. Este feito podémolo notar no amoreamento textual que se produce nalgunha das pranchas e que dificultaría unha dinámica de lectura e visualización que sen dúbida se tería evitado de posuír un maior número de pranchas.

824 2005: s/n

825 O que sería todo un soño para un incipiente autor.

826 O xa mencionado -Vid. 3.4- impulsador cultural e fundador do centro galego *Irmandade Galega con Suíza* en Xenevra ou da Editorial Roi Xordo.

827 É dicir, exposta, como é o caso, ou editada, nun libro ou medio de comunicación, que será o que lle suceda a *A Vella da Pomba*.

O conto de Darío Xohán Cabana sería publicado en 1973 no libro *Noticias dunha aldea*⁸²⁸, dentro da xa clásica colección *O Moucho* que a Editorial Castrelos comezou en 1971. En dito conto o autor recollería a carta real que o seu pai, emigrado naquel ano de 1972, lle escribira. A esta carta o autor engadiríalle un encabezamento e un final no que se expoñerá respectivamente, cal é a orixe da carta, e cales son os motivos socioeconómicos e políticos que xeran a emigración xeralizada no noso país. Reproducimos a continuación dito texto:

CARTA DO PAI

Escribíume o Ricardo da Inés dende Suíza. Xa dixen que tivo que emigrar para pagar as débidas de facer a casa e mercar unhas terras que mercou pra deixar a servidume do lugar pola renda. O traballo continuo da terra non deu suficiente e había que rematar dunha vez. Ten que estar oito meses fora.

Oito meses son pouco cando se está na patria. Pro cando se sai de Galicia, son moito. Sobre todo, cando se ten muller que se queda, que se ten que quedar pra coidar os fillos máis pequenos. Que traballan xa coma homes, pro que lles compre alguén que mire por eles.

Eiquí tedes a carta, tal e como a escribiu. Unha carta pequena que di moitas mentiras pra que un non se preocupe por el:

Zurich, 18 de marzo do 1972

Querido Darío: sólo unhas letras pra decirche que estou ben. Estóuche escribindo na cas do Claudio. Onte fun ó traballo e pareceume que é moi doado. Esto non ten problemas, poila comida é boa. Eu compro todo nun comercio que ten de todas cantas crase pode haber. Durmo nunha casa que ten a empresa, que é de madeira e por dentro está forrada de chapa como a secretaría do auntamento de Cospeito. Na miña habitación dorme un de Ourense que é da miña quinta e paréceme que é bon compañeiro. O capataz, que aquí lle chaman cabo, din que é boa persoa: a min párceme que o é.

Zurich é uha ciudá moi bonita, eu craro está que hastra agora pouco a vin.

Por hoxe non che digo máis, escribeme moito e moitas veces.

Os bancos fan préstamos ós campesiños. Pro o mal non se corta de raíz, e cada un sigue traballando a terra en pequenas extensións e sin trautores.

828 A súa primeira obra narrativa.

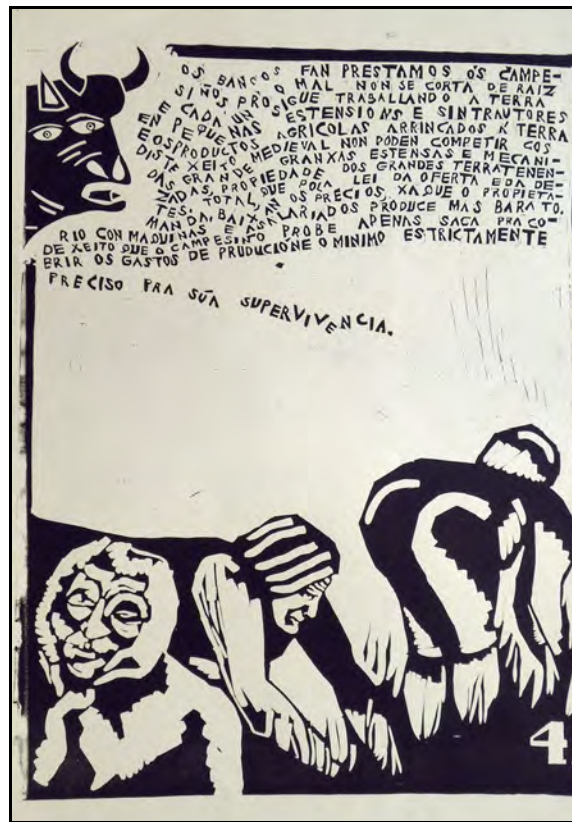
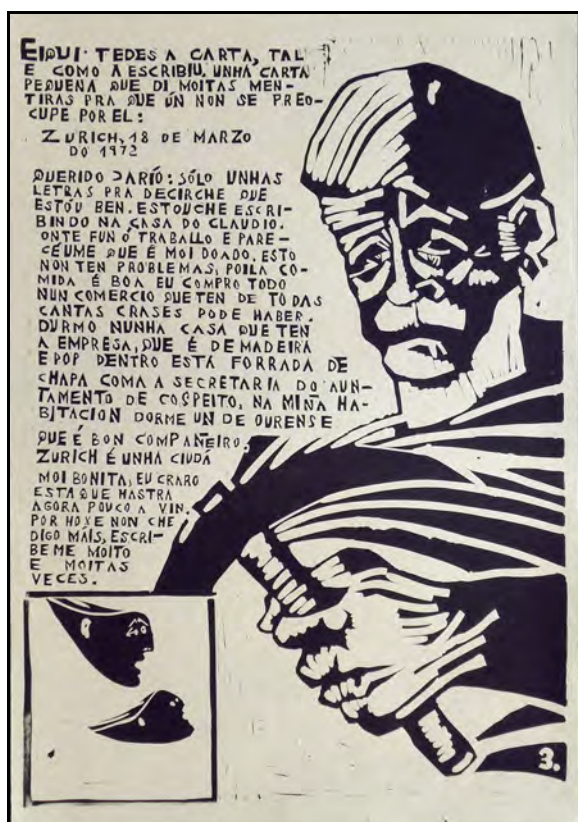
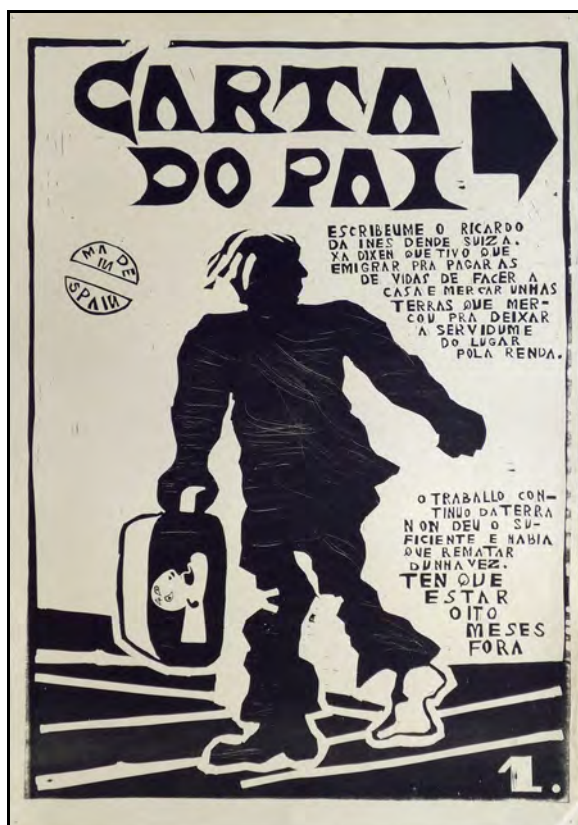
E os produtos agrícolas arrincados á terra deste xeito medieval non poden competir no mercado cos das grandes granxas estensas e mecanizadas, propiedade dos grandes terratenentes. Total, que pola lei da oferta e da demanda, baixan os precios, xa que o propietario con máquinas e asalariados produce máis barato. De xeito que o campesiño probe apenas saca pra cubrir os gastos de produción e o mínimo estrictamente preciso pra súa supervivencia. Non se pode falar de aforrar máis ca unha cantidade de miseria á conta de privacións e incluso fame negra.

Consecuencia: o campesiño ten que emigrar pra pagar o préstamo do banco. Do cal o banco se beneficia polo tráfico de divisas. E os bancos xa se saben de quen son.

O texto escollido por Pepe Barro para realizar o seu gravado-BD sería un dos máis comprometidos e críticos deste primeiro libro de relatos do autor chairego. Nel atácase a pervivencia dun sistema agrario arcaico que non faría máis que prolongar unha desigualdade entre os grandes produtores e os campesiños con menos recursos. Afianzando esta diferenza e, agravando aínda máis a dura vida destes labregos, entrarán en escena os bancos “que xa se saben de quen son” que condenarán a milleiros de galegos a emigrar para saldar as débedas que con eles se contraen.

A emigración, a explotación do capital e o abafante poder que exercen os grandes terratenentes sobre os pequenos produtores serán o centro desta crítica socioeconómica e política.

Pepe Barro estruturará o texto dentro das cinco pranchas atendendo á propia división en parágrafos do relato do escritor, con cadansúa motivación e sentido dentro do relato. Os textos escaparán, porén, dun dos máis recoñecibles convencionalismos da BD, os globos de texto, posto que a tipoloxía epistolar do conto non exixiría especificamente este elemento, e os carteliños non poderían ocupar toda a cantidade de texto presente. Este distribuírase aproveitando os espazos en branco que deixan as imaxes gravadas nas pranchas. Isto levaranos a pensar nunha primeira elaboración destas imaxes e a posterior inclusión do texto, onde se ve en ocasións un apurado aproveitamento do espazo das pranchas.



Figs. 211, 212, 213 e 214. Catro primeiras pranchas de *Carta do Pai*.

Desta maneira, cada un dos fragmentos do texto que narran a historia irá acompañado polas correspondentes imaxes. Nelas o autor empregará un duplo sistema visual e simbólico que reforzará o texto inserido. Por unha banda presentará unhas imaxes principais, as figuras dos traballadores e emigrantes galegos -agás na derradeira onde se simbolizará aos banqueiros. Serán imaxes de rostros e semblantes rudos -a isto contribúe a propia técnica do gravado- dos traballadores e emigrantes galegos que constitúen o eixo deste relato-denuncia.

Estas imaxes irán acompañadas doutras imaxes cunha expresión máis simbólica e metafórica, coas que se establecerá, á vez un novo diálogo intermedial, ao pertencer a recoñecidas obras de arte. Na súa maioría correponderán a varios dos elementos conformadores do *Guernica* de Picasso, mais atoparemos tamén unha referencia a un dos máis famosos baixorrelevos de todos os tempos, *A leoa ferida*⁸²⁹.

Observamos nesta sucesión de pranchas, un diálogo multidisciplinar onde, nos gravados, unirase a literatura, a pintura e a escultura, conformando a esta narración con imaxes como un experimental e excepcional caso de BD.

A conformación de cada unha das pranchas será a seguinte:

1. Na primeira das pranchas reproducése textualmente a introdución do conto, onde se sinala o recibimento da carta e se expón os motivos da emigración de seu pai -liñas 1 a 6 do libro. Na parte gráfica acompañará a figura dun home cunha maleta, símbolo inequívoco da emigración. Na maleta atoparemos inserida unha das imaxes pertencentes ao *Guernica*. Será concretamente a cara do home que clama ao ceo cos brazos alzados. Teremos pois unha figura que retratará alegoricamente o drama que supón a emigración da mesma maneira coa que Picasso pretendía transmitir o drama da guerra.

829 Obra de arte da Mesopotamia -século VII a.C.- de autoría anónima. Realizada en alabastro xesoso e pertencente ao baixorelevo *Assurbanipal á caza do león*, representaría a este rei dando caza a varios animais previamente collidos e ceibados.

2. Na segunda das pranchas recóllese a reflexión dos motivos que fan da emigración un duro esforzo físico e, sobre todo, emocional. A separación do home, deixando a muller e os fillos na terra, recóllese gráficamente coa imaxe dunha familia labrega con xesto serio e rudo. No eixo simbólico temos dúas novas figuras simbólicas que profundizarán na idea do esforzo e sufrimento que a emigración supón. De novo teremos unha imaxe do *Guernica* de Picasso, nesta ocasión a cabeza do cabalo ferido. Por outra banda reproducese tamén *A leoa ferida* co seu lento, valente, mais dramático avance coas frechas cravadas no corpo e o fuciño en alto converténdose así, na metáfora escollida por Pepe Barro para reflectir todos os atrancos e dores que teñen que pasar as familias labregas para, con esforzo, sacrificio e dignidade, poder gañarse o pan do día a día.
3. Na prancha terceira preséntasenos a carta mencionada no primeiro parágrafo para posteriormente, ao igual que no conto, reproducila. Nela, o pai de Darío escribe as súas sensacións -positivas, mais non en exceso- do seu traballo e da nova cidade -Zurich- onde vive. Esta aparente boa sensación da carta contrastará coa imaxe elaborada por Pepe Barro, onde podemos observar a un traballador cun pico e cun xesto de sufrimento e cansanzo. Esta imaxe contradicirá, pois, o lido na carta e insinuaranos a dureza das condicións dos traballadores, neste caso dos emigrados. Esta imaxe corroborará o sinalado polo propio Darío Xohán Cabana cando sinala que a carta “di moitas mentiras pra que un non se preocupe por el”. Tamén atoparemos de novo un elemento simbólico da devandita obra picassiana. Neste caso será outra das cabezas -a que sae pola ventá da casa e sostén unha lámpada- na que poderemos observar a visión horrorizada dos acontecementos, tanto na obra de Picasso como na reproducida na de Pepe Barro.



Fig. 215. Prancha final de *Carta do pai*.

4. Na penúltima das pranchas recóllense as reflexións do autor sobre os condicionantes socioeconómicos que están a levar aos traballadores á miseria e á emigración, e que, así mesmo, mantenos nunha permanente desigualdade: os bancos e os terratenentes, cos seus préstamos e coas súas grandes propiedades e recursos, farán inviábel a competitividade no sector, deixando aos labregos gañando “o mínimo estrictamente preciso para a súa supervivencia”. Como imaxe central podemos observar ás mulleres labregas traballando duramente o campo. No eixo simbólico-picassiano, Barro reproduce nesta ocasión a imaxe animal do touro, que simbolizaría, neste caso⁸³⁰ a fortaleza e o poder de bancos e terratenentes fronte a febleza dos campesiños galegos.
5. A derradeira das pranchas desta serie servirá para finalizar a reflexión crítica iniciada na prancha anterior e na que se conclúe a maldade inherente aos bancos, que actuarán en perxuízo do traballador. Entre o texto e o grafismo sobresairán unha frase e unha imaxe que serán centrais na mesma e que resumirán todo o amosado anteriormente. A imaxe, representando a un banqueiro con chapeu e puro cunha face de esquelete, transmitiranos alegoricamente a idea de estar ante a mesma morte. As letras BX no ollo da figura farán unha referencia explícita aos bancos⁸³¹. Baixo esta simbólica estampa, a frase “e os bancos xa se saben de quen son” sinalarase negativamente o sector bancario como ente dirixido polos poderes fácticos e fascistas. Porén, a resposta quedaría aberta para que sexa o propio lector quen complete a afirmación. Completando a prancha teríamos unha nova imaxe do

830 No caso do *Guernica* habería varias interpretacións, desde unha simboloxía da brutalidade até o propio autorretrato do artista.

831 O autor sinalaría que pretendeu amosar unha referencia explícita aos bancos, cuxos nomes, como por exemplo o do Banco de Bilbao ou o Banco Pastor, son representados coas letras BB ou BP. -E.P 22 maio 2014.

Guernica -neste caso o do soldado morto- e tres máscaras antigás coas que, coma monstros, poderemos apreciar o carácter tóxico e contaminante dos bancos.

A Vella da Pomba

O primeiro dos gravados con carácter narrativo que realizaría Pepe Barro constaría dunha soa prancha fronte ás cinco comentadas no caso anterior, polo que poderemos apreciar unha maior condensación da estrutura narrativa. Porén, neste caso teremos un texto sensibelmente inferior ao visto e *Carta ao pai* -menos da metade de texto. Aínda así, para establecer un diálogo entre o texto e o debuxo dunha maneira equitativa, Pepe Barro tería que construír un grafismo axeitado ás limitacións que exixiría unha prancha única.

Dita prancha sairía publicada na contracapa de IG o doce de maio de 1974, número especial sobre o Día das Letras Galegas e número de inicio d'*As furnas do rei Cintolo*⁸³² e dela cómpre observar primeiramente o texto de Darío Xohán Cabana sobre o que traballou Pepe Barro:

A Vella da Pomba

Esto contoumo unha ves miña nai.

A vella da Pomba era unha probe das portas. Era moi velliña e andaba toda dobregada, de xeito que levaba a testa á mesma altura do cu.

Canda ela andaba sempre unha pombiña grisalla que se lle posaba no hombreiro. Apenas baixaba dalí, se non era pra comer ou pra outras necesidades, que nunca emporcaba á probe da vella.

Un día iban pedindo esmola polas portas da parroquia de Momán, terra da miña nai.

Chegaron a unha casa que lle chaman a da Pena, e alí morrera un neno

832 Vid. 4.2.3.2.

que iban con el camiño do cementerio.

A Vella da Pomba petou naquela porta pra pedir o seu pan. Metérona dentro, e a mai do pequeno morto estaba chorando.

A Vella da Pomba deu tamén en chorar.

E entón, ¿Sabedes que fixo a pombiña grisalla?

De visto que a súa compañeira choraba e non calaba, púxose a darlle bicos e a limparlle as bágoas coas súas aciñas.

¡Animaliño!

Fronte ao primeiro texto analizado neste apartado, Barro escollería agora un relato con carácter lendario⁸³³ que se afastaría da crítica social⁸³⁴ e se centraría na recuperación da nosa cultura oral, proporcionándolle un carácter visual ao texto que, con certeza, chamaría a atención dos lectores que puideron ver, este relato gráfico ocupando toda a contracapa do xornal -e polo tanto cun tamaño e cun impacto visual considerábel.

Barro estableceu nesta ocasión unha BD dividida en cinco tiras onde, só coa excepción da imaxe da procesión do enterro da terceira tira, a protagonista será a propia vella, ben sexa desde planos xerais ou de planos detalle.

Ditos planos, seis en total, irán acompañados á súa vez do texto, que aparecerá fragmentado en seis partes. Así, atopamos unha complementación perfecta entre o que se sinala no texto e o que vemos na imaxe. Desta maneira, cando se sinala que “a Vella da Pomba petou naquela porta pra pedir o seu pan”, observaremos, baixo un plano detalle, a man pechada e enrugada da protagonista disposta para petar na porta. Cómpre mencionar tamén a estrutura dos carteliños nos que se recolle os tres primeiros fragmentos do texto. Coa intención de orientar ao lector-espectador na visualización da prancha e da súa duplicidade gráfico-textual⁸³⁵, o autor envolve os

833 Entendemos por lenda aquel relato que, dentro da literatura oral galega, presentaría unha intencionalidade de verosimilitude. Isto verémolo representado xa desde a mesma introdución do relato coa frase “Esto contoumo unha ves miña nai”.

834 Porén, podemos atopar elementos críticos como a representación da pobreza da nosa terra na figura da propia vella.

835 Posto que, esta podería presentar problemas de comprensión aos lectores, sobre todo aos que non tivesen contacto con certos convencionalismos da BD.



Fig. 216 A vella da pomba.

fragmentos dentro dunhas frechas que servirán de guieiro dos mesmos cara o debuxo correspondente. Desta maneira se aproveitará a convención dos carteliños de BD para economizar o espazo textual, xa non só orientando á vez ao lector, senón marcando o avance secuencial que a narración posúe. Ditos carteliños-guía continuarán, xa na derradeira tira, sen o texto interior, que se disporá nos laterais dos cadradiños, ao carón das imaxes.

Nesta ocasión Pepe Barro conseguiría crear un nexo intermedial no que se recollen os eixos da literatura narrativa e oral -inseridos no relato de Darío Xohán Cabana- e se trasvasan ao soporte do linóleo adxuntando un grafismo secuencial que será o que lle confira a caracterización como obra de BD.

Obterase pois, un novo medio de transmisión cultural, formado de diversos eixos mediais procedentes tanto da nosa tradición, como da emerxente modernidade artística, formando o que, tomando prestadas as verbas de Álvaro Cunqueiro, sería “botar un viño novo nun vaso vello”.

6.3 BD e fotografía. *Esquizoide* de Antón Patiño.

En 1979, Antón Patiño (Monforte, 1957) publicaría a súa obra *Esquizoide*, elaborada durante o ano anterior. Unha das características máis salientábeis desta obra residirá no emprego de fotografías do propio Patiño e de Menchu Lamas⁸³⁶ na conformación de boa parte desta BD de corte intermedial e radicalmente experimental.

Ruptura da década e da arte

A década dos setenta sería unha década de rupturas: ruptura co lonxevo sistema ditatorial, cun sistema de vida imposto até o momento e, en consecuencia, ruptura con todo o establecido anteriormente, entre o que atoparemos a ruptura co mesmo

⁸³⁶ A súa parella artística e sentimental desde mediados dos anos setenta.

concepto da arte en moitas das súas expresións. Non é de estrañar que, unha vez superado o ecuador dos anos setenta e na medida que nos aproximamos cara á fin da década, -que nos levaría a unha nova e simbólica década de liberdade, os 80- a radicalidade da expresión e da ruptura tende a facerse maiores. Así podemos constatalo a través dos procesos de experimentación e da necesidade de incorporar todo tipo de elementos artísticos ao imaxinario cultural. Neste eido unha das figuras clave había ser o propio Antón Patiño, quen herdaría do seu curmán o carácter transgresor co que este iniciou a BDG. Así atopamos como Antón Patiño participará na creación de revistas como *Loia* -1974/1978- xunto con Manuel Rivas, Lois e Xosé Manuel Pereiro, onde a literatura, o cine, a fotografía e a pintura non só se suceden, senón que se interrelacionarían entre si creando novos conceptos de lectura e de visualización das diferentes artes.

Mais se temos que falar de ruptura cómpre falar tamén do que supuxo precisamente o *Grupo de creación poética Rompente*. Un dos creadores deste grupo sería Alberto Avendaño, quen, xunto con Antón Reixa, Alfonso Pexegueiro e Manolo Romón⁸³⁷ “tiñámo-la lúa nas mans e decidimos que *Rompente* sería unha boa maneira de fraccionala”⁸³⁸. Daría a casualidade que Alberto Avendaño fora, por aqueles tempos, compañeiro de aulas de Antón Patiño e de Menchu Lamas, polo que o compromiso de ruptura co que nacería o grupo *Rompente* vertebraríase non só desde a palabra, senón tamén desde a imaxe:

En *Rompente* decidimos continua-la nosa guerra editorial e a nosa visión do libro de poesía como produto atractivo e de referencias multimediáticas. Así naceu a colección «Tres Tristes Tigres» en *Rompente Edicións*. Reixa publicou *As Ladillas do Travesti*, eu fixen *Facer Pulgarcitos tres* e Romón *Galletas Kokoshka non*. Os libros distribuíunos a Editorial Galaxia. Como nas anteriores ocasións, Antón Patiño e Menchu Lamas traballaron conxuntamente con nós na materialización estética de cada libro. Porque os libros de *Rompente* non son «as poesías», senón os textos e os seus contextos, é dicir, a comunicación poética e como se concretiza en cada folla. Por iso será sempre un acto incompleto facer unha antoloxía dos textos de *Rompente* sen reproducir-lo texto e a súa ilustración sen o seu contexto gráfico simultaneamente. (Avendaño, A. 2001: 29)

837 Aínda habería ao comezo dous escritores máis que non tardarían en abandonar o grupo.

838 Avendaño, A. 2001: 25

Estas tres obras que sinala no texto Alberto Avendaño, *As ladillas do travesti*, *Facer pulgarcitos tres* e *Galletas Kokoshka non*, nacerían en 1979, ao igual que a obra *Esquizoide* de Patiño, da man do *Colectivo da Imaxe*, grupo formado polos propios Patiño e Lamas xunto con outros integrantes. Desta maneira podemos observar como nesta etapa se conformarían dous eixos, o poético -ou textual- da man de *Rompente* e o visual -ou gráfico-, da man do *Colectivo da imaxe*, que como acabamos de ver, serían concebidos como unha necesidade recíproca á hora de expresarse artisticamente. Así, nas obras publicadas por *Rompente*, a estética gráfica -a deseñada por Patiño e Lamas- vai ter moitas semellanzas co elaborado polo propio Patiño para a súa obra de BD *Esquizoide*. Entre as semellanzas que atopamos estarían o uso de fotografías para conformar unha “experiencia multiestética”, tal e como se sinala respecto da primeira obra conxunta dos dous grupos:

Silabario da Turbina foi o libro que materializon a estética *Rompente* e lanzou ó grupo á area pública en Galicia e parte de España. *Silabario* foi o noso primeiro traballo de colaboración con Antón Patiño e Menchu Lamas. Un libro de poemas que retaba ó lector a esquece-lo nome do poeta-autor para enguedellalo nunha rede de suxerencias multiestéticas: literarias e plásticas. *Silabario* era tamén unha oferta do libro como produto: tratamento visual dos textos e agasallo dun póster coa compra do libro. (Avendaño, A., 2001: 27)

Non obstante, Antón Patiño iría máis aló no seu compromiso rupturista e experimental na súa conxugación de imaxe e texto dentro do seu álbum *Esquizoide*: ademais da intermedialidade presente por medio da fotografía, o tratamento do texto e da narración conferiríalle un carácter global de difícil asimilación naquela altura e aínda non recoñecido hoxe en día.

Esquizoide

A obra de Antón Patiño supuxo, na súa publicación en 1979, un fito que non deixaría indiferente aos diversos estamentos culturais galegos. Tal e como sinala o

propio autor⁸³⁹, a obra recibiría “críticas destrutivas dende o *establishment* libertario, unha crítica demoledora” onde se pronunciarían frases que quedarían marcadas na retina de Patiño como as que se referían a *Esquizoide* como unha obra cun “debuxo tan feo que reto a alguén a que estea vendo isto media hora sen marear”, ou como a “oportunidade perdida para o cómic galego”.

Estas críticas débéronse ao carácter rompedor e vangardista do autor monfortino, que sería inasimilábel naquela altura, por canto aínda o segue a ser hoxe en día. O álbum quixo lanzar unha “mensaxe que pretendía ser reiterativa, [...] sustentada nalgúns conceptos na estética do refugallo, que era estética dun contexto urbano, con moito lixo, con ese magma”.

Dentro deste todo “magnético” e revolucionario no artístico, atoparemos, a introdución dun elemento que fará esta obra especialmente recoñecíbel e pioneira dentro da BD: a fotografía⁸⁴⁰. O autor empregaría fotografías pertencentes ao seu álbum persoal para incluílas xa retocadas. Esta técnica que “case ninguén usaba”⁸⁴¹ situaría á obra dentro do eixo da intermedialidade, e máis concretamente no da remediación ao darse unha translación interdiscursiva desde un medio, neste caso o fotográfico até outro medio, o da imaxe debuxada da BD. Isto conformarase a través da mediación das fotografías inseridas no álbum a través do debuxo do propio autor.

Introdución

Nas páxinas introdutorias, dunha chamativa cor rosa, exporase, por unha banda, unha pequena biografía do autor, acompañada dunha foto do mesmo. Por outra banda darásenos dúas definicións que tratarán de explicar tanto o significado da

839 EP 16 outubro 2013

840 Sobre todo como concepto de álbum de BD, posto que, como xa vimos, outros autores como Alberte Permuy xa se arriscaran neste eido con algunhas pranchas -Vid. 4.2.4.3.

841 De feito, para atopar referencias de obras de BD con fotografías será necesario trasladarnos á obra *Le Photographie*, de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert e Frédéric Lemerrier, publicada entre 2003 e 2006, a *Sin título* de Rayco Pulido (2011) ou, xa con apenas presenza do elemento fotográfico, a *Maus* de Art Spiegelman -publicada serializada entre 1980 e 1991, e posteriormente nun só álbum.

palabra que dá título á obra, como do caos que subxace dentro da mesma e que pretende ser unha traslación visual dos procesos mentais alterados dunha persoa *esquizoide*. Así, daranse estas definicións:

ESQUIZOFRENIA f. Enfermedade mental de base hereditaria, caracterizada por delirios, pulos anormais, alucinacións, disociación das ideas, introversión. Tolemia.
Desorden psíquico caracterizado pola incoherencia mental.
Tolo, demente cheo de alucinacións.

ESQUIZOIDE a. Aplícase ó enfermo con tendencia máis acusada que na esquizotimia á personalidade esquizofrénica, pero sen chegar ao grado de gravidade de ista.
Que ten rasgos propios da esquizofrenia, comportamento asocial, introversión, tendencia á pantasía, mais sen alteración mental definitiva.

1ª Parte

Das 66 páxinas das que consta o álbum⁸⁴², vinte e dúas -da páxina 7 á 28 inclusive- corresponderían á primeira das dúas partes das que se compón. Nelas atopamos como estrutura base unhas pranchas compostas por seis cadriños dispostos de dous en dous e presentando un marcado grosor nos seus marcos. Como dixemos esta estrutura servirá como base, mais, a medida que avanzamos as páxinas, dita estrutura irase alterando progresivamente, sobre todo para abrir os cadriños e deixar que o interior flúa cara ao resto da prancha. O “refugallo” fluirá desta maneira a través dos marcos rotos das pranchas como se dunha materia liberada se tratase. Amosarase primeiramente o sistema fixado nas convencións da BD para logo derstruílo. Sinalarase desta maneira a reacción contra un mundo construído a base de marcos e límites dos cales pretende escapar. Ráchase así coa “cuadrícula” a cal sería para o autor “o axioma da arte moderna” e coa “limitación da xeometría no home”⁸⁴³.

842 Nelas contamos, ao igual que se fai no libro, desde a capa até a contracapa.

843 Patiño, A. e Lamas, M., E.P 16 outubro 2013.

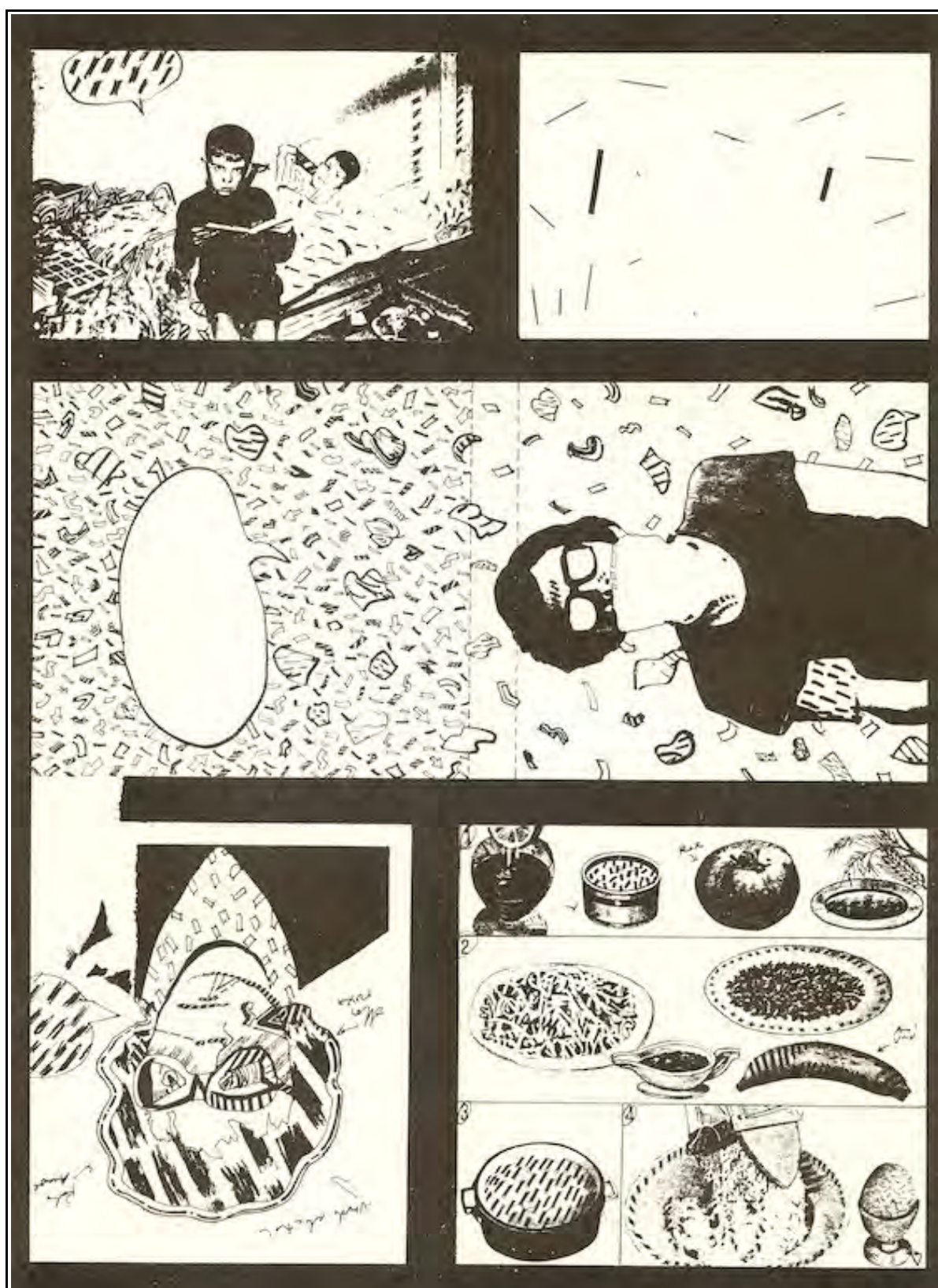


Fig. 217 A ruptura, a intermedialidade e a ausencia dunha narratividade a prol do pensamento simbólico e “magmático” interior, levarían á obra de Patiño cara ás marxes do xénero, sendo recibida con opinións enfrontadas. A audacia amosada nunha época tan temperá, reforza a idea do nacemento da BDG arredor dun gran experimentalismo.

Patiño adentrárase desta maneira na narración gráfica para inmediatamente tentar “destruír” parte dos seus axiomas como medio de apertura da propia percepción da BD dentro dos seus presupostos como artista plástico nos que tentaba superar os límites dos propios marcos⁸⁴⁴.

Dentro destes diferentes marcos, rachados ou non, sobresaí o xa mencionado emprego de fotografías manipuladas cos que o autor reflicte parte do seu mundo persoal mais que á vez formará parte do universo de ruptura dos convencionalismos. As imaxes corresponderán, pois, ás fotografías que se creaban dentro do seu compromiso estético e artístico⁸⁴⁵ co mundo: “Nos naquelas datas facíamos moitísima fotografía. Pintadas, debuxadas... foto manipulada, que case ninguén o facía”⁸⁴⁶. As fotos de Patiño e de Menchu Lamas atoparanse por toda a primeira parte deste álbum rodeadas do refugallo e de todo tipo de elementos que dotarían as pranchas dun *horror vacui* que ira crescendo a medida que avanza as páxinas.

A variación e moldeabilidade dos elementos será o elemento distintivo das distintas páxinas desta obra, pois carece de calquera continuidade narrativa. *Esquizoide* consistirá, desta maneira, na sucesión de imaxes suxeitas por medio de marcos e convencións da BD, así como da propia ruptura destes. Así mesmo, nesta primeira parte tampouco existirá a palabra. Esta será silenciada mediante varios procedementos simbólicos. Primeiramente a través das propias fotografías onde as figuras presentes nas mesmas aparecen amordazados, impedíndolles a fala.

Atacárase desta maneira á censura aínda presente en Galiza. Cando se inclúe algún globo de texto, este aparecerá mudo ou recheo de refugallo, facendo inintelixíbel o seu interior.

Respecto da palabra e da narratividade na súa obra, Patiño alegaría o seguinte:

844 Na exposición que realizarían coas propias pranchas de *Esquizoide* racharían os límites dos marcos ao ocupar e rechea toda a instalación con elas, envolvendo ao espectador.

845 Estarían encadradas dentro do que o propio Alberto Avendaño sinala como *Foto-Arte*: Traballo sobre os aspectos estéticos da fotografía para crear obras que son consideradas “arte” (1995:31)

846 Patiño, A. e Lamas, M., E.P 16 outubro 2013.

Daquela non tiña interese pola palabra, senón que pensaba no feito visual a través da escrita vangardista, e desde un compromiso de altura, cunha radicalidade de posicionamento, afastado do cómic como lecer ou desa parte mais literaria ou narrativa.

Patiño someterá as fotografías, así como as imaxes non só a unha atomización, senón a un multiperspectivismo onde o propio álbum pode xirar sobre si mesmo⁸⁴⁷ e os elementos caer dun lado para outro.

Observamos tamén, a través da representación fotográfica, un mundo persoal e descontextualizado do autor sumado á remediación por medio do debuxo, que dará como resultado unha BD crítica, abstracta e que, desde o mundo persoal do autor, pretende concienciar do universo artístico e social que o rodea.

2ª Parte

Na segunda parte -páxinas 29 a 60-, o álbum condúcese cara a outra percepción. O universo persoal reflectido por medio das fotografías na primeira parte comeza a diluírse, abstraéndose definitivamente no refugallo e en esvaídos personaxes, apenas esbozados cuns poucos trazos.

As pranchas reflectirán, fronte á certa uniformidade que presentaba a primeira parte, unha variedade formal e compositiva. Así podemos atopar pranchas onde desaparece calquera marco ou cadriño, pranchas de cadriño único até páxinas con vinte e catro cadriños. Porén, a pesar da presenza destes cadriños, Patiño segue a elidir calquera tipo de narratividade ou continuidade argumental para redundar na abstracción iniciada na primeira parte.

Non obstante, a presenza de elementos convencionais da BD será máis notábel nesta parte ao ser, por exemplo, case constante a presenza de globos. Neles poderemos atopar desde frases intelixíbeis até imaxes pasando por simples liñas. Mais tamén comeza a aparecer a palabra, o texto.

847 Respecto disto o autor sinalaría como o propio álbum podería ser observada desde distintas posicións: en vertical, horizontal, do revés, etc...

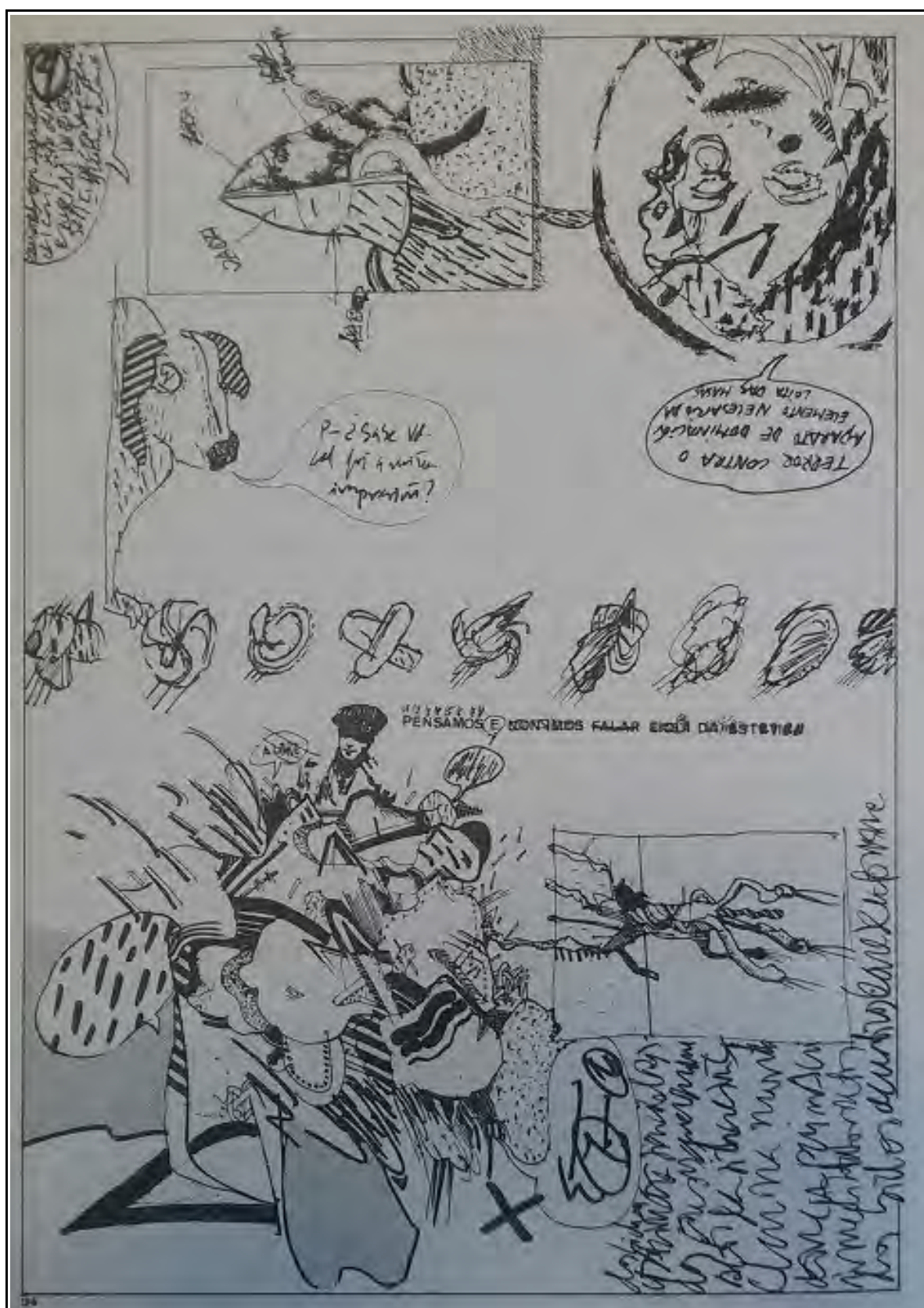


Fig. 218 Na segunda parte de *Esquizoide* Patiño introducirá o texto, mais este aparecerá invertido, riscado ou cunha aparencia inintelixíbel, moi semellante á escrita automática. Tenta representarse así o caos e a incomunicación da moderna sociedade urbana.

Algunhas frases incluídas son facilmente descifrábeis -non sen certa dose de descriptamento- e pretenden transmitir certas claves do pensamento crítico do autor. Poderemos observar, pois, frases postas en boca de diversas figuras como: “Terror contra o aparato de dominación elemento necesario da loita das masas” -páxina 34-, ou “¡Eu son torturador!” -páxina 35. O texto abrírase un pequeno oco entre o pequeno caos magmático cheo dos residuos e sobreinformación interesada que se estaba a producir no novo espazo urbano conformado nesta década dos setenta. Observaremos tamén todo un *continuum* de elementos cotiáns alterados e descontextualizados moi na liña do pop-art de Andy Warhol: créase e represéntase mediante a abstracción das persoas e dos obxectos unha sociedade deshumanizada, violenta e consumista. A representación da banalidade do día a día servirá para amosar unha sociedade de consumo así como unha outra sociedade, a dominante, que censura e mantén alienada ao cidadán de a pé. Teremos en todo o álbum unha obra conceptual e abstracta onde, a narratividade deixa paso ao continuo impacto no lector de imaxes e de estruturas que tenta transmitir unha feroz crítica á sociedade do momento e, da mesma maneira, idear un novo universo artístico mediante a remediación fotográfica, adaptándoo nun exercicio experimental de -sen dúbida- difícil interpretación para o lector medio de finais dos anos setenta. Por outra banda, esta obra, sen dúbida marcaría a fin dunha década e o inicio dunha nova etapa artística que se abre na década dos oitenta.

7. Conclusións.

A través do presente traballo levouse a cabo unha completa documentación e análise das diferentes obras que no eido da narración gráfico-textual saíron á luz na década dos setenta. A investigación partiu desde unha reducida base previa sobre a conformación da novena arte na Galiza nestes anos, debido á escaseza manifesta dun *corpus* teórico, tanto a nivel cualitativo como cuantitativo, que sobre a BDG existe aínda a día de hoxe no noso país. Esta escaseza viría apoiada polo propio feito de que, case corenta e cinco anos despois do seu nacemento, esteamos aínda ante a primeira tese de doutoramento sobre a produción da novena arte no noso país. Con este traballo de investigación tratamos, pois, de encher ese baleiro recompilando e amosando as posibilidades artísticas, sociais e culturais que a BDG leva consigo.

A escaseza teórica sobre a BDG, non agochaba, pois, unha carencia nin de obras nin de calidade artística, posto que, como foi observado, a cantidade de obras publicadas así como a fundamentación teórica e artística que as mesmas posúen, conlevarían a xa mencionada riqueza cultural, artística e social, e que achegarían á sociedade galega nos convulsos anos do tardofanquismo e do inicio da transición a súa particular visión da súa terra. É por iso que achamos, ao noso entender, inexplicábel, unha vez demostrada a riqueza das diferentes obras analizadas, o baleiro existente en canto a investigación e publicación sobre a BDG, feito este que, entendemos, só puido producirse debido á -cada vez máis residual- consideración da BD como un produto subcultural e marxinal.

A través deste traballo concluímos pois, como a produción de BDG nesta década sería dunha cantidade e calidade excepcional, sobre todo tendo en conta que se trataría dos comezos da mesma no noso país, é dicir, dunhas experiencias pioneiras.

Porén, lonxe de ser un elemento subcultural ou marxinal, serían varias as características que conformarían á BDG como un importante elemento dentro panorama cultural galego, e que, á vez, levarían á nosa novena arte a posuír unhas propiedades significativas e a través das cales podemos tirar os elementos caracterizadores dela.

Un dos primeiros elementos que se puido constatar sería o da inxente produción de BDG que se produciu ao longo desta década. A pesar de que existe unha consciencia xeralizada hoxe en día -no eido cultural- de ser esta unha época marcada pola pobreza -en número- de obras publicadas, quedou demostrado que, sobre todo no ámbito dos medios de comunicación, podemos contar as mesmas por centos. Da mesma maneira non serían poucos autores os que se atreverían a sacar adiante os seus traballos nun ou noutro formato. Contabilizamos máis de trinta autores, entre debuxantes e guionistas, que de maneira máis ou menos esporádica decidirían adentrarse nese terreo aínda pouco explorado por aquel entón.

Tanto por medio das obras como dos propios interlocutores na creación das mesmas, puidemos constatar o constante diálogo que a BDG mantivo co resto dos movementos artísticos, os cales axudarían a conformar a(s) estética(s) da nosa BD. Por unha banda, o sinalado carácter narrativo da BD faría inevitábel en moitas ocasións a conexión deste medio coa literatura, da cal, ou ben puido tomar directamente as súas historias ou ben puideron servir de inspiración para a creación de diferentes obras. Por outra banda, en ocasións sería a propia BD a que sería tomada como texto inspirador como no caso da representación teatral da BD *O longo camiño de volta desde as estrelas*.

Como se amosou, outras artes como o gravado, a fotografía, e, sobre todo a pintura, terían moito a ver coa creación de BD na Galiza. A pintura sería pois un elemento característico de moitas das obras pioneiras desta época debido a que moitos dos autores de BDG procederían dunha formación pictórica, feito que

deixaría a súa impronta nas súas obras.

A este respecto tería moito a ver Reimundo Patiño, auténtico pioneiro e guieiro teórico e artístico desta xeración de autores de BD. Provinde da plástica, Reimundo participaría no multidisciplinar grupo Brais Pinto ou REDOR, e a través dos seus textos teóricos, así como das súas obras como a experimental e iniciática *O home que falaba Vegliota*, abriría o camiño para que gran parte dos autores desta época decidisen achegarse a esta novedosa arte, partindo dunha visión nada convencional da BD.

Respecto ao coñecemento dos nosos autores sobre o novo medio que estaba a xurdir na nosa terra, non só terían coñecemento dos seus textos teóricos, senón que, grazas á inxente biblioteca de BD que posuía, levaría as diversas tendencias e movementos internacionais aos novos autores que estaban a se organizar en Galiza arredor de movementos como o *Grupo do Castro* ou a autores como Xaquín Marín quen, se converterá na máis prolífica e esencial figura desta década.

Entre as páxinas de BD que marcan a estes autores estarían movementos como *underground* americano, cuxo posicionamento radical no eido estético, social e político encadraría perfectamente coa visión antiautoritarista e de ruptura dos nosos autores. Esta ruptura, que pretendía afastarse das liñas máis “oficialistas” da BD española como *El capitán trueno* ou a *escuela Bruguera*. Porén, esta última escola conseguiría ter adeptos na nosa BD, sobre todo no caso das publicacións de corte infantil, cuxos trazos amábeis e temática de “chiste rápido” posuía unha gran aceptación entre este público.

Sexa como for, o que si se puido comprobar foi o gran coñecemento que do medio posuían os autores e que se manifestaría nun excelente uso das convencións da BD, chegando en moitas ocasións a empregar unha metalinguaxe e unha transgresión do medio propio de sistemas artísticos máis maduros.

A través de todas as obras e autores analizados constatamos varios eixos que serán determinantes á hora de caracterizar á BDG desta década:

1. Experimentalismo. Nun momento no que aínda se estaban a dar os primeiros pasos nesta arte, sobresairá o carácter experimental con que se tratan moitas das obras. Desde o tratamento intermedial destas até o radical e transgresor uso que das propias convencións da BD se realizaron, a BDG construiu todo un discurso alleo en gran parte aos cánones existentes, sendo mesmo en moitos casos pioneiros alén das nosas fronteiras.
2. Reivindicación e antiautoritarismo. O uso maioritario do galego en case todas as obras analizadas -só teríamos casos puntuais como o do álbum *Ratas* de Xaquín Marín que, aínda que redixido en galego, sería editado en castelán ao publicarse en Madrid- amosaría un firme compromiso dos autores de BDG coa súa lingua, máxime nunha época, franquismo e primeiros anos do posfranquismo, onde a situación aínda estaba lonxe de estar normalizada. Ademais do compromiso coa lingua, a gran parte das obras analizadas exhibirían unha actitude radical en contra do franquismo, da censura e contra todo autoritarismo.
3. Compromiso cos problemas do seu tempo. Boa parte das obras, sobre todo as publicadas nos medios de comunicación, tomarían parte nos conflitos sociais da época, incidindo en problemáticas como a da emigración -non exclusiva desta época mais relevante igualmente- as revoltas obreiras, a defensa ecolóxica, ou a transición, temas estes que marcarían enormemente o desenvolvemento desta década.
4. Carácter grupal. Nestes inicios da BDG moitos dos autores reuníranse en torno a un grupo ou a unha publicación. Se ben posuíron un carácter efémero, servirían para levar a cabo a tarefa da publicación ou exposición pública das obras, polo que sería determinante para que moitos autores conseguisen finalmente sacar adiante os seus traballos. Neste sentido, grupos como *Fusquenlla*, o *Grupo do Castro*, ou *Xofre*, xunto con publicacións

como a propia *Xofre*, *Vagalume* ou *Axóuxere* aglutinarían á maior parte dos autores desta década.

5. Carácter pioneiro en todas as expresións desta arte. Na década dos setenta daríanse as primeiras manifestacións en gran parte das distintas expresións que a BD galega pode ter: o primeira prancha, exposición, álbum, revista ou o primeiro fanzine terían a súa primeira expresión formal nesta década, o que amosaría a forza coa que se desenvolvería desde os seus inicios.
6. Boa acollida dos sectores culturais. Aínda que suscitaría reticencias nalgúns sectores culturais e políticos, o apoio ás novas obras e creadores que xurdiron nesta década sería manifesto. Ben sexa desde posicionamentos individuais como o de Luís Seoane, Xosé Luís Méndez Ferrín ou Carlos Casares, ben por parte dos apoios colectivos, como o das distintas asociacións culturais que promocionaron e acolleron exposicións de BDG, ou os propios medios de comunicación que introduciron, de maneira case sistemática, os autores desta nova arte entre as súas páxinas, a nova arte gozou dun recoñecemento que lle permitiría avanzar cara á súa normalización como arte de pleno dereito, e que hoxe podemos ver recoñecida a nivel internacional en figuras como Miguelanxo Prado, David Rubín ou Emma Ríos entre outros.

8. BIBLIOGRAFÍA

ENSAIOS E ARTIGOS

ACUÑA, X.E. (Coord.) (1997) *Historia xeral de Galicia*. Vigo: Promocións culturais galegas.

ALTARRIBA, A. (2001): *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Alianza

_____ (Coord.) (2011): *La historieta española, 1857–2010*. Madrid: CSIC.

AVENDAÑO, A. (1995): *A comunicación visual*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

_____ (2001). O meu Rompente, en *Madrygal*, 4 (pp. 25-32).

AXEITOS, XOSÉ L. e SEOANE, X. (1993): *O cómic en Galicia*. A Coruña: Diputación da Coruña.

BARBIERI, D. (1993): *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.

BARRO, P. (1993, 25 febreiro): Bule Bule. *La Voz de Galicia*, p. IV.

_____ (2009): Imaxes imprevistas. En A. G. Alegre e A. G. Touciño (Coords.). *Portas de luz* (pp.187-196). Santiago: CGAC.

BUJÁN, D. (1995): *O gravado*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

CAAMAÑO SUÁREZ, M. (2012): O movemento asociativo galeguista no franquismo. En Ricardo Gurriaran (Coord.) *Un canto e unha luz na noite : Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)* (pp. 17-21). Santiago: Consello da Cultura galega.

- CABALLERO, F. (2012): *Los “pies de Xaquín Marín. Unha visión lúcida e irónica de la transición*. XII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación. Universitat Pompeu Fabra.
- CALVO, J. A. e LORENZO, M. (coord.) (2006): *Salón do cómic de Cangas: dez anos de viñetas*. Santiago: Xunta de Galicia.
- CANDIA DURÁN, F. X. (1998): Aprender a construír imágenes en *Cuadernos de pedagogía*, nº 276, p.40-45.
- CAÑADA, S. (Ed.) (1974): *Gran enciclopedia gallega* (Vol. VII) Santiago de Compostela.
- CASARES, C. (1975, 9 febreiro): A ledicia de ler (O cómic en galego), *La voz de Galicia*, p. 64.
- _____ (1977, 22 maio) : A ledicia de ler (Vagalume), *La voz de Galicia*, p. 32.
- COMA, J. (1979): *Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los cómics*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____ (1988); Con nombre propio: el ‘comic-book’, en *Comics: clásicos y modernos*; Promotora de Informaciones (*El País*): Madrid. Pág. 8.
- CONDE, J., (2001): *Del tebeo al cómic*. Madrid: Libsa.
- CORTES ROJANO, N. (Coord.), (1999): *De Yellow Kid a Superman. Una visión social del cómic*. Barcelona: Fundació Josep Comaposada e Editorial Milenio.
- COSTA RICO, A. e BRAGADO, M. (1996): Vagalume. *Revista galega de Ensino*, nº 25 (pp.41-43).
- CRESPO, R. (2012): As orixes do cómic galego, en *Revista Galegos* Nº 16. Santiago: Ensenada de Ézaro edicións. (pp. 113-128).
- CHICO PICAZA, M^a V. (1986): La relación texto–imagen en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, en *Reales Sitios*, nº 87, pp. 65–72.
- DELHOM, J. M. (1989): *Catálogo del tebeo en España (1865–1980)*. Barcelona: Círculo del Cómic y del Coleccionismo.
- DIAS DE DEUS, A. (1997): *Os cómics em Portugal. Uma história da Banda Desenhada*. Lisboa: Edições Cotovia e Bedeteca de Lisboa.

- DÍAZ DE GUEREÑU, J.M. (2004): *Habeko Mik (1982–1991). Tentativas para un cómic vasco*. Bilbao: Astiberri.
- DÍAZ PARDO, I. (24 de febreiro, 1993): Xesús Campos na relembanza dun conservador libertario, en *La Voz de Galicia*, p. 30.
- DOPICO, P. (2005): *El cómic underground español, 1970–80*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ECO, H. (1984): *Apocalípticos e integrados*, España: Editorial Lumen.
- EISNER, W. (2002): *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma.
- FERNÁNDEZ FERREIRO, X. (2012): *De Xente Nova a Brais Pinto*. Vigo: Xerais.
- FERNÁNDEZ PAZ, A. (1984a): O cómic. En *Cuadernos do Laboratorio de Formas*. Sada: Edicións do Castro. (pp. 22-30).
- _____ (1984b): *Para lermos cómics*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- _____ (1991): *Facermos cómics*. Vigo: Xerais.
- _____ (1992a): *Os cómics nas aulas*. Vigo: Xerais.
- _____ (1992b): Vintedous fragmentos (Unha aproximación á obra de Miguelanxo Prado). En catálogo *Miguelanxo Prado*. A Coruña: Concello da Coruña.
- FERRO, J. PEDRO, (1987): *Historia da banda desenhada infantil portuguesa: das orixens até o ABCzinho*. Lisboa: Presença.
- FIGUEROA, ANTÓN. (2001). *Nación, literatura e identidade*. Vigo: Xerais.
- FRANCO GRANDE, X.L. (1985): *Os anos escuros*, Vigo: Xerais.
- GALÁN BLANCO, E. (1993): A historieta. En *Informe de comunicación de Galicia*. Santiago de Compostela: Consello da cultura galega.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA, SANTIAGO (2010): *La Novela Gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GARCÍA–NOBLEJAS, J.J. (1982): *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: Universidad de Navarra.

- GARCÍA PALMEIRO, X. M. (2004): A prensa en Galicia, en X. López (Coord.): *A importancia dos medios de comunicación propios na sociedade mundializada. Actas das XII Xornadas Mar por Medio* (Ribadeo, 11-13 agosto 2004) (129-33).
(<http://www.consellodacultura.org/mediateca/pubs.pdf/comunicacion.pdf>).
- _____ (2012): Os medios de comunicación nunha década pioneira. En Ricardo Gurriaran (Coord.): *Un canto e unha luz na noite: Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)* (pp. 145-147). Santiago de Compostela : Consello da Cultura Galega
- GASCA L. e ROMÁN G. (1988): *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- _____ (2008). *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GIL GONZÁLEZ, A. (2005): Literatura e banda deseñada, En *Elementos de crítica literaria* (ed. A. Casas). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ e Anxo Tarrío (coord.). (2007): Olladas do cómic ibérico en *Boletín Galego de Literatura*, Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- _____ (2011): Comics and the Graphic Novel in Spain and Iberian Galician. En *Comparative Literature and Culture*. Volume 13, Issue 5, Article 17. Recuperado de: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss5/17>.
- _____ (2012): + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*; Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, X. (1994): *Literatura e sociedade na Galiza (1975-1990)*, Vigo: Xerais.
- GONZÁLEZ, C. (1986): *Castelao: caricaturas e autocaricaturas*, A Coruña: Edicións do Castro.
- GROENSTEEN, T. (2005): *La bande dessinée: une littérature graphique*. París: Editions Milán.
- GUBERN, ROMÁN. (1974): *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- GURREA SAAVEDRA, A. (1998): *Introducción a la publicidad*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

- HARGUINDEY, B. (1999): *Breve apunte para unha futura historia do cómic galego* (Traballo de licenciatura). Recuperado de:
http://culturagalega.org/bd/documentos/breve_apunte_futura_historia_comic_galego_breixo_harguindey.pdf
- _____. (2007): *As Cantigas de Santa María: obra mestra das orixes da historieta*. En Gil González, A. e A. Tarrío Varela (coords.). *Olladas do cómic ibérico*. *Boletín Galego de Literatura*. 35. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 47-60.
- HAUSER, A. (1969): *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Guadarrama.
- HERMIDA, G. (2002): *Xofre: 23 anos despois*. Recuperado de:
http://culturagalega.org/bd/extra_detalle.php?id=721
- IGLESIAS ÁLVAREZ, O. (2007): *Características diferenciales de la traducción de cómics*. (Traballo de Licenciatura) Vigo: Universidade de Vigo.
- ISORNA, E. e BUENO, A. (26 de febreiro de 1987) Vagalume: unha historia que non se pode esquecer. *La Voz de Galicia*.
- JAUSS, H. R. (1987): El lector como instancia de una nueva historia de la literatura, en *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- _____. (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus Humanidades.
- LARA, A. (1976): *El mundo de los “Fanzines”*. Madrid: El País. Recuperado de:
http://elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810_850215.html.
- LÓPEZ MEIRAMA, U. (2002): A banda deseñada, unha arte europea. *A Trabe de ouro*, nº 49: 83-92.
- LÓPEZ, S. (1996).: *Castelao humorista*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro .
- _____. (1997): Xaquín Marín, innovador do humor gráfico galego. En *Feito a man* (pp. 17-18). Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia.
- LORENZO SUÁREZ, ANXO M., RAMALLO, F. e CASARES BERG, H. (2008) *Lingua, sociedade e medios de comunicacion en Galicia*. Santiago de

Compostela: Consello da Cultura Galega.

LOTMAN, I. (1996): *La semiosfera* (3volumes). *Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.

LOUREIRO, R. (2005): Xaquín Marín: unha conversa con Ramón Loureiro. *Xaquín Marín [50 anos en liña]* (pp. 11-13). Ferrol: Concello de Ferrol.

LOURENÇO MÓDIA, C. (2013): *O Teatro Circo na configuración do teatro independente galego*. Santiago de Compostela: Laiovento.

MARÍN, X. O cómic galego. *A Nosa Terra*, nº

_____ (1995): *O abc do cómic*. A Coruña: Bahía edicións.

McCLOUD, S. (2011): *Entender o cómic. A arte invisible*. Cangas: Rinoceronte editora.

MARTÍN, A. (2000): *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona: Ediciones Glénat.

_____ (1978): *Historia del cómic español: 1875–1939*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____ (2011): La historieta española de 1900 a 1951. En Altarriba, A. (Coord.) *La historieta española, 1857–2010*. Madrid: CSIC.

MÉNDEZ FERRÍN, X.L. (1993) A Gadaña no mundo, en *A Trabe de ouro* Nº 15, xullo-agosto-setembro.

NEIRA CRUZ, X.A. (2001): *Prensa escolar e infantil en Galicia* (Tese de Doutoramento). Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da USC.

_____ (2007): A prensa infantil e xuvenil galega e as súas relacións coa prensa para nenos e mozos das distintas comunidades lingüísticas do estado español. En *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos* (pp.1009-1016). Sada: Edicións do Castro.

MERINO, A. (2003): *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.

MONTEAGUDO, H. (Ed.) (1996): *Castelao: conferencias e discursos*. Santiago de Compostela: Fundación Castelao.

MURO MUNILLA, M.A. (2004): *Análisis e interpretación del cómic*. Logroño: Ediciones Universidad de La Rioja.

- OTERO PEDRAYO, R. (Dir.) (1975) *Gran Enciclopedia Gallega* (Tomo III). Santiago de Compostela: Silverio Cañada.
- PATIÑO, A. (Coord.) (2000): *Reimundo Patiño. A explosión dun mundo*. Catálogo do Auditorio de Galicia: Santiago de Compostela.
- PATIÑO, R. (1977): Introducción, en *Ratas*, de Xaquín Marín. Madrid: Trece-catorce-dieciséis.
- _____ (1979): *Xaquín Marín. Un artista do seu tempo e do seu pobo*. Catálogo da mostra de pintura, debuxo e cómic na Coruña de Xaquín Marín.
- PAZ ANDRADE, V. (1982). *Castelao na luz e na sombra*. A Coruña: Edicións do Castro.
- PEREIRO, L. (1996). Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia, en *Luzes de Galiza* nº 27. (pax. 15-16) Sada: Edicións do Castro.
- PÉREZ PENA, R. (2009): Cuando el poder toma las riendas: viraje en la prensa gallega de la transición (1979-1981), en *Actas del primer congreso internacional latino de Comunicación Social*. Universidad de La Laguna, Tenerife.
- PORTELA, C. (2003). “Comic”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, v.33.
- RABUÑAL, A. (Coord.) (2005): *O lado da sombra. Sedición gráfica, iniciativas raras, ignoradas o descatalogadas entre 1971-1989*. A Coruña: Fundación Luís Seoane.
- _____ (2007): Do cómic á BD pasando pola historieta. En *reNova Galiza. Belvís das artes*. Nº3.
- RETOLAZA, I. (2007): Breve percorrido pola banda deseñada vasca. En Gil González, A. e Tarrío, A. Varela (coords.). *Olladas do cómic ibérico. Boletín Galego de Literatura*. 35 (pp. 113-154). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- RIVAS, M. (3 outubro 1976): *Eramos turistas á forza na nosa terra*. El Ideal Gallego.
- ROMERO, S. e PEREIRO, X.M (4 de decembro de 1994). No te rías que es peor, *La Voz de Galicia*, Sociedad I-II.

SALGADO, D. (7 setembro 2007) *Xornalismo en tempos de crise*. Recollido en: http://elpais.com/diario/2007/09/07/galicia/1189160310_850215.html.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. (2002): Imaxes e teoría da imaxe nas *Cantigas de Santa María*. En Fidalgo (Ed.). *As cantigas de Santa María*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia. 247-330.

SÁNCHEZ PEREIRO, X.M (1977): Reimundo Patiño: Cara unha arte popular galega, *Teima* nº 29, p.30.

SEOANE, L. (1984): *Castelao artista*, A Coruña, Edicións do Castro.

SON, CORINNE, (2001): *Xosé Neira Vilas y Memorias dun neno labrego* Sada, A Coruña: Edicións do Castro.

UNSAÍN J. M. e BORRA, C. C. (2005): Aproximación a la historia del comic en Euskadi (1936-2004) en AYERBE, Enrique (coord.): *La enciclopedia emblemática Etor-Ostoa. Artes aplicadas II. Historia gráfica (XIX-XX). Ilustraciones - Carteles - Cómic*. Lasarte-Oria: Ostoa, pp. 106-197.

VALCÁRCEL, M. (1995): Os pioneiros galegos da B.D. *O fanzine das xornadas. Revista das VII xornadas de B.D de Ourense*. Nº 2, p. 7.

VARILLAS, R. (2007): *El cómic: texto y discurso. Una propuesta de análisis narratológico*. Tese de doutoramento. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

_____ (2009): *La arquitectura de las viñetas*. Sevilla: Viaje a Bizancio ediciones.

VIDAL, J (1999): El cómic como vehículo ideológico. En CORTÉS, N. (coord.) *De Yellow Kid a Superman. Una visión social del cómic*. Barcelona: Fundació Josep Comaposada e Editorial Milenio. (pp.13-35)

VIC, SERGI (1997): *La historia en los cómics*. Barcelona: Ediciones Glenat.

VV.AA (1970–1984): Cuadernos do laboratorio de formas de Galicia, Ed. do Castro, Sada, 1–6.

_____ (1974): *O libro galego a discusión*. Sada, A Coruña: Edicións do Castro.

_____ (1985): *Reimundo Patiño*. Catálogo do Museo Carlos Maside Sada: Edicións do Castro.

_____ (1990): A banda do 17. Cadernos A Nosa Terra, 7 de maio.

- _____ (1991): *A agrupación cultural O Facho*. A Coruña: Papeis do Curro.
- _____ (1995): A banda deseñada galega. En *Andando correndo pola chaira*, 3.
- _____ (1997): Reimundo Patiño. *Ciclo monográfico de conferencias*, CGAC, p. 9.
- _____ (1998): *Diccionario de termos literarios*. (2 vol.) Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. 345-348.
- _____ (1999): *Arte contemporáneo (I). Arte. Galicia*, XVI. Coruña: Hércules de ediciones.
- _____ (2000): “¡¡¡Banda deseñada!!! Galicia 2000”, *Tempos Novos*, 39.
- _____ (2005): *Reimundo Patiño*. Santiago de Compostela: A Nosa Terra.
- _____ (2006): *El cómic en la democracia española*. Madrid: Instituto Cervantes.
- _____ (2006): *La Historieta gallega*. Santiago: Xunta de Galicia.
- _____ (2007): *Olladas do cómic ibérico*. Boletín Galego de Literatura. Santiago: Servizo publicacións da USC.
- _____ (2007): *O Farelo. Catálogo de autores*. Pontevedra: A Peneira.
- _____ (2007): *10 anos de BD galega*. Santiago: Xunta de Galicia.
- _____ (2008): *Historieta galega 1973–2008*. Santiago: Xunta de Galicia.
- _____ (2009): *Galicia 2009: tempo de BD*. Santiago: Xunta de Galicia.
- _____ (2009): *Galicia: tempo de BD*. Santiago: Xunta de Galicia.
- _____ (2011): *1961-2011 Cincuenta anos de* Memorias dun neno labrego de Xosé Neira Vilas (Catálogo da exposición homónima). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- _____ (2012): *Un canto e unha luz na noite : Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)* Santiago de Compostela : Consello da Cultura Galega.
- _____ (2013): *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid: Arco Libros.
- ZINK, R. (1999): *Literatura gráfica? Banda desenhada portuguesa*

PUBLICACIÓNS PERIÓDICAS

Axóuxere 1-28, en La Región de ourense. Anos 1974-1975.

A Nosa Terra. Semanario. Anos 1974-1979.

El Ideal Gallego. Diario. Anos 1974-1979.

El Pueblo Gallego. Ano 1979.

La Voz de Galicia. Diario. Anos 1976-1979.

O Fanzine das Xornadas. Anual. VV.AA. Casa da Xuventude de Ourense. 1994-actualidade.

Teima 1976-1977 (Números 1-35).

Vagalume 1975-1978 (Números 1-46).

ÁLBUMES E REVISTAS NON SERIADAS

BOFILL, PEDRO R. e VÁZQUEZ GIL, LALO (1977) *Historia da Reconquista de Vigo*. Vigo: Concello de Vigo.

GONZÁLEZ “CARRABOUXO”, X.L. (1987) *Sabeliña*. Santiago de Compostela : A Nosa Terra.

_____ (1997) *318 chistes de Xosé Lois*. Santiago de Compostela : A Nosa Terra.

_____ (2002) *Vinte anos de Carrabouxo*. Ourense: Deputación de Ourense

MARÍN, XAQUÍN (1977) *Ratas*. Madrid: Trescatorcediecisiete.

_____ (1978) *Gaspariño*. A Coruña: Edicións do Rueiro.

_____ (1986) *Dos pés á testa*. Vigo: Galaxia.

PATIÑO, ANTÓN (1977) *Esquizoide*. Vigo: Colectivo da imaxe.

PATÍÑO, REIMUNDO e MARÍN, X. (1975) *Dúas viaxes*. Madrid: Brais Pinto.

_____ (1988) *O home que falaba arameo*. Sada: Edicións do Castro.

VV.AA (1973) *A cova das choias*. Xenevra: Edi. Roi Xordo.

_____ (1979) *Xofre. Historieta galega*. Santiago de Compostela: colectivo Xofre.

RECURSOS WEB

–<http://www.absysnet.com/recursos/comics/tbotk.html>

–<http://www.agpi.es/>

–<http://www.bdbanda.com/>

–<http://www.culturagalega.org/bd>

–<http://www.kalandraka.com/es/novedades/>

–<http://www.ogaraxehermetico.com/>

–<http://revistaretranca.blogspot.com.es/>

–<http://www.tebeosfera.com/>

–<http://www.vinetasdesdeoatlantico.com/>

ANEXOS

Obeito de 9 02 e de 4 98'30.
Sabados polo tarde e Domingo, pedidos.

EISPOSTCION DO COMIC GALEGO

Nos derradeiros tempos vense asistindo a un proceso de valoración dos "comics", xénero menospreciado cáseque dende o seu nacemento (menosprecio que téñ os seus orixínes nun craro elitismo cultural).

Esta nova consideración valorativa e crítica, é moi estimábel, xa que resulta ferra de dúbidas o poder suxestivo da imaxe e a riqueza narrativa disto novo lingoaxe.

Por outra parte, as posibilidades pedagóxicas latentes no "comic" son enormes, aínda que sexamos conscentes da utilización alienante que se fai hoxe en día deles. Pro cando os comics se cargan cun contido revulsivo, desmitificador, "educativo", en suma, dámonos conta da súa forza, de que son algo que nós, futuros educadores, debemos ter moi en conta á hora de prantexarnos a nosa labourea.

Comics en galego, pra nonos -e homes- galogos.

O grupo de "comic" do Castro, aínda sen nome concreto, a pesares dos nosos esforzos por atopar un nome axitado ás nosas pretensións, nascéu no Castro de Samoedo, no vraz de 1.972.

Os seus compoñentes son catro: Xosé Díaz (23 anos), Luis Caparrós Esperante (20 anos), Rosendo Díaz (25 anos) e Xesús Campos (20 anos).

O propósito que nos levóu a traballar no "comic" foi primeiramente o de facer algo positivo cara ó espallamento popular da cultura galega. Compre pois sinalar que esta disposición non ten, en realidade, ren que vor cos nosos propósitos. Non estamos a protender dispoñer o noso traballo coma canle ideal prá realización dos nosos ancoios. Coidamos que o comic non é pra dispoñer, senón pra o publicar; pro sirva isto coma mostra do que até agora temos feito.

En Galicia pódese entroncar, en certo senso, o "comic" coa tradición dos romances de cego, que foron de completa aceptación popular. E así, as cancións do cego foron, senón comics, os devanceiros dos nosos comics. Os cegos encargáronse do ospallamento dunha verdadeira cultura popular; nós pretendemos facer algo semellante.

Nos somos conscentes da importancia innegábel que o comic téñ, o sabendo que esta importancia pódese utilizar con gran proveito no espallamento dunha cultura tan probe neste senso, traballamos arreo polo verdadeiro espallamento popular da cultura galega. Pensamos que a mellor arma coa que contamos é a do humor, a sátira, que é a que mais corresponde o carácter anímico galego. O comic humorístico non téñ por qué deixar de ser serio; non nos esquezamos de que as cousas que non se poden dicir craramente, pasan doadamente co humor, có dobre senso, coa ambigüedade das situacións ou das expresións. Soio así pódese espricar a virxinidade penal do "Hermano Lobo", por exemplo.

Xa fica dito que a disposición do comic non ten valor ningún, por canto non representa ren positivo no papel que iste xénero ten de representar, pro sería moi proveitoso que servira de pulo ós dibuxantes que queiran facer algo positivo neste senso. Por outra parte, coidamos que unha Escola Normal, e un dos sitios mais axeitados pra dar a coñecer a nosa produción

GRUPO DE COMIC DO CASTRO
A Coruña, Febreiro de 1.973

EISPOSICION DO COMIC GALEGO.- ESCOLA NORMAL DA CORUÑA.- FEBREIRO 73.- EISPOSICION DO COMIC GALEGO.- ESCOLA NORMAL DA CORUÑA.- FEBREIRO 73.- EISPOSICION DO COMIC GALEGO.- ESCOLA NORMIL DA CORUÑA.- FEBREIRO 73.- EISPOSICION DO COMIC GALEGO.- ESCOLA NORMAL DA CORUÑA.- FEBRE

Do 14 20 24 de febreiro

Documento 2. Solicitud de permiso ao Goberno Civil para celebrar a clausura da *Primeira mostra de cómic galego*. Febreiro de 1975



EXCMO. SR.:

MANUEL CAAMAÑO SUAREZ, como Presidente de la Agrupación Cultural O FACHO, con domicilio en esta capital, calle de Federico Tapia, número 12, piso 1º, a V. E., con el mayor respeto, E X P O N E:

Que deseando la Agrupación que presido celebrar como acto de clausura de la exposición del denominado "Cómic Galego", en la Sala de Exposiciones de la Casa de la Cultura, el sábado 1 de marzo, a las 6 de la tarde, una MESA REDONDA SOBRE "CÓMIC GALEGO" y la presentación del libro "2 VIAXES", editado por la editora madrileña "Braio Pinto" y que contiene los dos primeros cómics gallegos publicados, participando:

D. RAIMUNDO PATIÑO MANCEBO, empleado de banca, domiciliado en Paseo de Extremadura, 32-4º D. Madrid.

D. JOAQUIN MARIN FORMOSO, empleado de ASTANO, domiciliado en Fuente del Campo, s./n.. Fene.

D. LUIS CAPARRÓS ESPERANTE, estudiante, domiciliado en Pórtico de San Andrés, 11-7º de esta capital.

D. JOSÉ DIAZ ARIAS, empleado de Sergadelos Ltda., domiciliado en Carretera General, 50-5º dcha. Burela (Lugo).

D. JESUS CAMPOS ALVAREZ, estudiante, con domicilio en Avda. del Parque, 30, de esta capital; y

D. JOSÉ BARRO, estudiante, domiciliado en Puente deume (La Coruña),

es por lo que,

SUPLICA a V. E., que teniendo por presentada esta instancia-solicitud a la que se adjunta el formulario sobre el que tratará el acto, se digne conceder la oportuna autorización.

Es gracia que no duda alcanzar de la reconocida justificación de V. E., cuya vida guarde Dios muchos años.

La Coruña, 17 de febrero de 1.975

EXCMO. SR. GOBERNADOR CIVIL DE LA PROVINCIA DE LA CORUÑA

Documento 3 -I e II- Díptico da *Mostra de cómic galego na Cruña*.

NA SAA DE ESPOSICIONS DA 'CASA
DA CULTURA

MARTES 25 FEBREIRO
CONFERENCIA DO DIBUXANTE
SIRO ENCOL DE «HUMOR GRAFICO,
CARICATURA E COMIC GALEGOS»

SABADO, 1 MARZAL
MESA REDONDA ENCOL
DO COMIC GALEGO, CON
XOSE BARRO, REIMUNDO PATIÑO,
XAQUIN MARIN, XESUS CAMPOS,
XOSE DIAZ E LUIS ESPERANTE
E PRESENTACION DO LIBRO
DE REIMUNDO PATIÑO E XAQUIN
MARIN «2 VIAXES».



MORET - CRUÑA

MOSTRA DE COMIC GALEGO NA CRUÑA HOMENA XE A CASTELAO

por que meos pode chegar a ser galego,
catalán ou cubán, algo tan heteroxéneo como é eso
que nos chamamos —pra nos entender— comic,
e que é tanto como historietas, tebeos, tiras?

pódese entroncar, dalgún xeito, este pendello
aparentemente novo do comic co resto
da nosa cultura?

habará quen fale de xogos snob, underground,
artesanías pop, raigañas anglosaxonas.

outras olladas verán a sombra rediviva
do capitán trueno
rexurdir cunha nova pigmentación
e dirán: máis subliteratura.

nós non arelamos facer arte, polo menos
ó xeito en que éste é entendido agora e eiquí.

nós estamos na viñeta, e a palabra
énos tan necesaria
como a imaxe gráfica.

deste xeito arelamos chegar a ser coma novos cegos
de boa vista que canten na súa lingua
a un pobo os novos crimes e as novas ledicias da
terra, e polas nosas imaxes corren tanto o vello sangue
como o novo mensaxe dun longo abrente,

polos ollos e os ouvidos, todo pola comunicación
das vivencias de galicia, hoxe, pra quen queira
que sinta que unha cultura non é sementes unha academia,
e menos pra un pobo que soupo
ser tal sen encherse de arquivos.
xosé díaz, roxo, reimundo patiño,
xaquín marín, luis esperante e xesús campos
mostran hoxe unha escolleita da súa obra actual
nesta leira do comic.

a mostra, itinerante, pasa por vilas e cidades de galicia,
chegando ó seu pobo e abrindo paso ó
seu natural canle de comunicación: a publicación.

neste senso está a edición de asterix e obelix
en galego, traducido por blanco-amor, a de «2 viaxes»,
de marín e patiño, a edición en xenebra, por «roi xordo»
da «cova das choias», do grupo do castro, eiquí
representado hoxe.

X. BARRO X. CAMPOS L. ESPERANTE X. DIAZ R. LAZARO X. MARIN R. PATIÑO ROXO

DO 18 DE FEBREIRO AO
1 DE MARZAL DE 1975
ORGAIZADA POLA AGRUPACION
CULTURAL "O FACHO"

Documento 4 Carta do editor Carlos Xohan a Xesús Campos a propósito da publicación d'*A Cova das Choias*.

Carta do editor

Recibida o 29-11-73



EDICIÓNS ROI XORDO
CP.666, 1211 GENEVE 1, SUISSE

XESUS CAMPOS
Av. del Parque 30
A CRUÑA
GALICIA

Xenevra o 25 do novembro do 1973

Bencaro Xesús,

coido que cando recibas esta carta, xa ficarán no teu poder os 2 ex. da revista que che remesei fai tempo. Tamén nese intre, remesei 2 ex. a Isaac Diaz e a Xosé Diaz, xa que sempre facemos eisi cos autores das cousas que nós editamos.

Agardo que me envías a opinión compreta encol desa edición, e si posible, as críticas da xente, pois coma é a primeira vez que unha cousa dese xeito faise en galego, até agora non temos ningún punto de referencia, sobor de todo, as críticas ou apreciacións encol da presentación, xeito de edición, o precio (50,-pts.) e outros etc.

Pra próisima, faguendo unhas pastas normales, coma o interior, podemos baixá-lo precio até unha 40 pts, ou cicás unhas 30pts, gardando o mesmo volumen, ou sexa 12 páxinas. Ou o que se pode facer, é manter o precio de 50pts, e aumentar as páxinas a 16, cunhas pastas normás, xa dirás o que che parece mellor.

Agardo que remeses urxentemente os dibuxos pro nº2, poir aínda que non saia até o Nadal, eiquí dende a recepción dos dibuxos até a saída do prelo da cousa non fan falla coma mínimo unha 6 semáns, emporeso é urxente que remeses eses dibuxos, si posible remesa un mínimo de 20, pra poder escoller entre eles 12 ou 16, xa veremos, craro é agás do dibuxo das pastas que é aparte, e que envías especialmente prás pastas. Non lles escribo ós Pardo, pois non teño moito tempo, emporeso é mellor que leves ti dende esa o asunto do contido da revista, coma unha especia de redactor en xefe, pois ese traballo aínda que o podemos facer, polo feito das distancias, é moi difícil dende eiquí, ademáis tí xa estás en estreito contaíto cos dibuxantes do teu fato. Encol dos dibuxos do Caparrós, non se publicou ningún, xa que o noso fato de edicións, doidou que eran moi intelectualizados, e que dada a situación da Galicia e do pobo galego nestes intres, os intelectuás deben de facer cousas sinxelas, que as entenda o pobo, pra darlle certa concencia noutro menso agás de 2 ou 3 os dibuxos que contén a revista, coidamos que son moi bóns nesta línea de traballo intelectual ó servico do pobo, che prego escuses o noso esquecemento, pois pensábamnos publicar o voso manifesto neste primer nº, noua que se fará no nº2. Tamén é moi importante, xunguir testos, encol destes probremas di dibuxo, ou testos ilustrados, xa verás o que facedes nestes sensos.

No caso de que desexes persoalmente espallar ex. da revista, cousa que a nós nos interesa moito, a venda é a 50 pts, e che facemos un desconto do 25%, que podes gardar pra tí, ou utilizalo pra vender a revista máis barata, xa dirás cantos ex. queres.

Sin máis polo intre agardo unha resposta urxente a estes probremas, e sobor de todo os dibuxos pró nº2

Unha forte aperta de irmandade de

CARLOS XOHAN

Documento 5 -I,II Informacións de prensa sobre as diferentes mostra de BDG.

SEGUNDA MOSTRA DE COMIC GALEGO

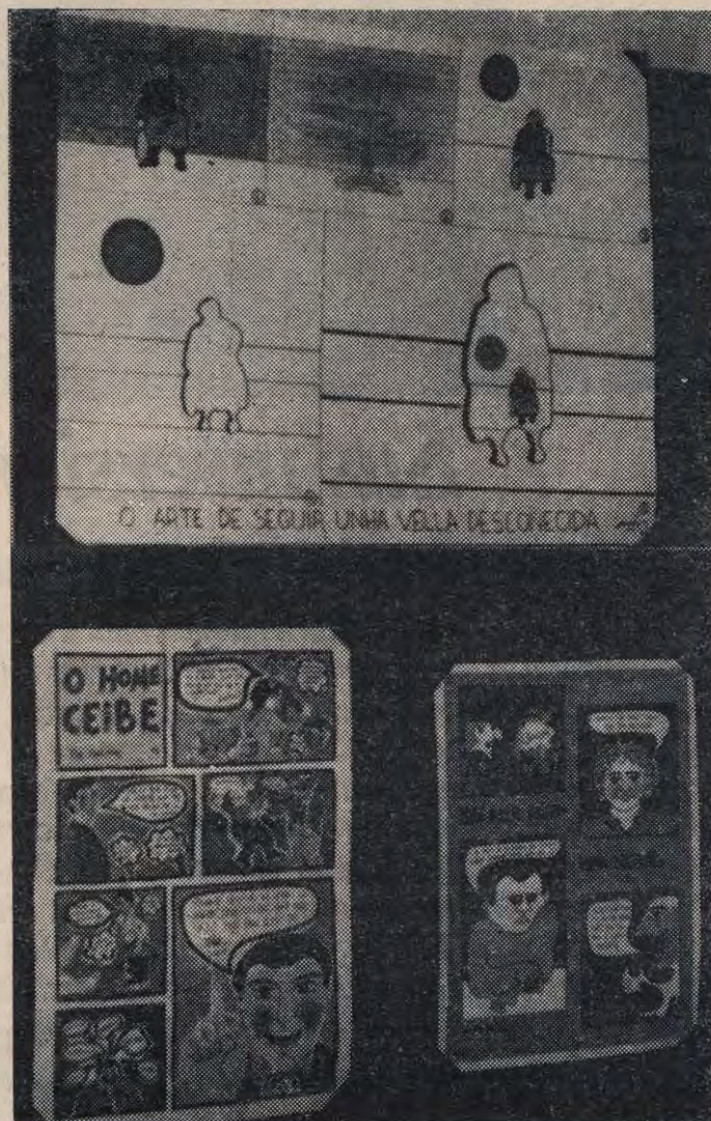


Ayer fue inaugurada la II Muestra de Comic Galego, del grupo integrado por Rosendo Díaz, Luis C. Esperante, Xosé Díaz y Xesús Campos. La exposición ha sido organizada por los alumnos del C. O. U. de los Dominicos, y estará abierta al público hasta el próximo día 22. En las fotos de Can celo, dos aspectos parciales de la Muestra

16 de Mayo de 1973

el ideal gallego

EN LA ESCUELA NORMAL DE LA CORUÑA EXPOSICION DEL "COMIC" GALLEGO



Cuatro jóvenes artistas coruñeses presentan, en la Escuela Normal de Magisterio, una interesante exposición del "comic" gallego. Se trata, que nosotros sepamos, del primer intento de este género efectuado en nuestra región, y son sus autores Xosé Díaz, ceramista y pintor, que trabaja en Sargadelos; Luis C. Esperante, actualmente cursando estudios de Filosofía y Letras en Santiago; Rosendo Díaz, estudiante de Arquitectura en Madrid, y Xesús Campos, residente en La Coruña y cursando estudios en la Escuela Normal.

El temario de estas modernas viñetas, los "comics", recoge en esta exposición conjunta aspectos de la vida de cada día en nuestra tierra. Los textos de las ilustraciones están escritos en gallego.

El estilo del "comic" presentado en esta muestra entronca en cierto sentido, con la tradición de los romances de ciegos, de gran aceptación popular y de fácil asimilación. Es una nueva forma de contar hechos y costumbres y algo que, hasta ahora se había despreciado por cierto elitismo cultural, pero que posee un poder didáctico incalculable, dado que la fuerza del "comic" estriba, ante todo, en la imagen.

Ideal Gallego, 17/II/73

(Fotos Martínez Sevilla)

Documento 6. Introducción de Reimundo Patiño ao catálogo da exposición de Xaquín -Marín celebrada na Galería Sargadelos de Coruña en 1977.

XAQUIN MARIN

LISTA DO SEU TEMPO E DO SEU POBO

Falado o gran poeta UXIO NOVONEIRA refíndose a MARIN de que:

Está allí onde a inmensa maioría dos homes foron metidos e collidos. Il é a conciencia dises homes. Il sofre en propia carne esa situación. Non é pois home marcial como moitos artistas. Está allí onde está sufrindo e se dirimirá o destino do home futuro. Por eso a sua obra é esa grandeza de conciencia estremada e loita, ese aire de trance decisivo"(1). As verbas fican explícitas algunhas es-eixo da gráfica e da plástica do artista: as morais referidas á humanidade en xeral, máis reflexadas, relanzadas a traveso do preciso e único coute enabel ó cal o pintor pertence: o entorno un pobo que habita a Terra de Galicia o comén dos tempos e que loita pola fala entremedias das foulas, os verdes ndos, as lenes e amorosiñas lombas das añas ameazadas, ás veces tronzadas, ás e demoucadadas e destruídas xa polos lets", pola especulación do Chan, por rdas construcións urbanísticas pra o lo de moitos e o enriquecemento duns os, entremedias das ladeiras sulcadas unha autopista non aceptada polo pobo, emedias dunha industria contaminante ramada por intreses alleos a Galicia. a Galicia, en fin, que está en trance oixar de selo, de perdelo seu verdor, ito doutro xeito, a face pola cal os pous dando fondal dos séculos viñamos necendo á Nosa Nai.

a negación á máquina, á cidade agresiva a sua negación á destrucción arreiradas fórmulas de convivencia e do ena natural noso. Endexamais un romántico. Quen dúbide delo que lle faga peros ós labregos do Val do Castrelo de

Miño ou ós das Encrobas. E un xograr -quezaís un canteiro ou un selleiro- que desterrado nos tempos de hoxe, baséase nas realidades das nosas xentes, lembra cunha memoria ancestral os xeitos de ser dos nosos devanceiros mergullando os pes na terra e nas circunstancias que lle tocou de aturar -a íl e ó seu pobo- tentando crear unha arte absolutamente actual. Unha arte que retranca as propostas e consecucións dos seguidores de CASTELAO na arela de conquistar un xeito propio de expresión plástica do país galego: MASIDE, TORRES, COLMEIRO, SEOANE, LAXEIRO, PESQUEIRA, e un longo etc.

Fato perfectamente definibel pra calisqueira persoa non aletargada pola inorancia, a fobia, ou outro xeito de miopia compensada polo benestar ou o "benpensar".

Que reentronca no xeito das palabras de LUIS SEOANE:

"Construír un cadro ou unha escultura dun xeito caseque sempre envolvente, tendendo ó círculo, que tanto ten que ver coa paisaxe que nos arrodea como cas insculpturas prehistóricas feitas nas rochas polos primeiros homes que habitaron estas terras. A presenza do círculo e máis da espiral, son esenciais neste senso e atópanse tanto nos artistas figurativos coma nos abstractos" "nessa, outra tendencia a encher tódolos valedores dunha tela ou dunha pedra, ese "horror vacui" que moito ten que ver coa importancia do Románico na nosa formación artística"(2).

O redondeamento das súas formas, a acubulación e enguedellamento das mesmas, a lección deprendida -e anovada- do noso Románico e da nosa arte popular -tanto na gráfica como na pintura- englobano na Pintura Galega. Pintura Galega que unha serie de intreses contrapostos, unha falla de calidade crítica e cousas piores teimosamente tentaron negar. Hai quen fala de desagrado diante das obras de MARIN. ¿E que un pintor non comercial nin comercializado ten de acochar e adoviar mediante o "buen gusto" o seu mensaxe?. Un pin-

tor galego é un testigo do seu pobo, e o seu pobo está ben lonxe do paradiso e a redención.

Por outra banda cansos deberemos estar de tanta pintura falsamente moderna que apoiándose nas veladuras, nos empastes, nos entonados, na "cocina" - Abominabel palabra!- todo máis impresionista, baséase en imaxes inusuais da realidade pra regalar e enganar o ollo do espectador, domesticando e facendo "amable" a obra dos verdadeiros vangardistas.

XAQUIN MARIN é -non kuzgamos hoxe a valía da sua obra, sí a sua situación combativa- da estirpe de GEORG GROSZ, de OTTO DIX, do SOUTO dos dibuxos de guerra, do SEOANE dos "Testemuños de ollada".... E o artista dunha Galicia en chamas e ó tempo outro que tampouco ten vocación de estupefacente.

Madride, 20 septembro do 1.979.

Reimundo Patiño Mancebo.

(1) Catálogo da mostra de Xaquín Marín. Galería Sargadelos. Madride. Abril. 1.977.

(2) V. Freixanes. "Unha ducia de galegos" Ed. Galaxia. Vigo.

A NOSA TERRA

COMIC GALEGO

XAQUÍN MARÍN

É máis difícil saber pola práctica o que é un comic que chegar a unha definición formal lexical. Pódese dicir que é unha das posibles representacións por medio de imaxes dunha idea que en relación ao tempo e a vontade, e se representa, hainha narradas dentro de espazos máis ou menos convencionais (vixetadas), podendo levar ou non o apoio da palabra escrita, ben dentro (bancadillo) ou fora da acción (testos de apoio).

Logo dos precursores —secuencias de caza prehistóricas, xeroglíficos exipcios, pedra rosacea, fariños de Bayona, etc.—, o comic tal como hoxe o entendemos aparece de certo no ano 1865. Foi a súa aparición no seo dunha sociedade en pleno proceso de industrialización, no balbordo da loita competitiva dos grandes xornais, orientados de levar as novas máis sensacionais aos seus lectores. O «New York World» publica o «Nero Amarillo» (Yellow Kid), da autoria de Richard Fenton Outcault, e atinge tal éxito que a experiencia do comic espállase coma unha mancha de aceite. Pero tarda pouco dun século —76 anos— en chegar a Galicia.

Cáseque de súpeto, a un pobo empobrecido, desindustrializado, colonizado, valeiro de homes, chega a eclosión fulminante dos modernos medios de comunicación de masas tanto escritos como audiovisuais: radio, prensa, TV, cine, etc. Son vehículos ao traveso dos que unha cultura aliea invade un país que ten unha cultura de seu, unha cultura que non medra pero tampouco non morre, malia as persecucións á que sempre se viu sometida.

Neste intre nace o comic galego, querendo tomar parte na guerra que tenta evitar que unha cultura desaparezca ou se converta en epílogo-folclórico, querendo axudar a darlle certa vitalidade a esta cultura ancorada na nosa historia, querendo —aínda que non seña máis— cumprir o seu deber diante dun xenocidio.

Temos precursores propios, como os cartees de pegos e xa logo Castaño, Masade, Cabreiro, etc., pero é Raimundo Patiño o primeiro en facer comic galego: o primeiro que entende que a pintura —pois dese campo procedí— non é o medio máis doado pra pegarse ao pobo. Non embargantes, non é de súa autoria o primeiro comic impreso, «O Emigrante» que ocupa unha páxina na revista desaparecida «Chans», no marzo do ano 1971, que segue a publicar comic hoxa o seu pasamento.

Un ano despois, no abril de 1972, na galería Rador, de Madrid, espónse o xigantesco comic senografado «O Home que Falaba Vegliotas», de Patiño, que acadou grande éxito. A fins deste mesmo ano, é organizada pola Agrupación Cultural «O Galego», ábrese en Compostela a «Mostra do Comic Galego», onde hai obras de Xesús Campos, Xosé Díaz, Rosendo Díaz, Luis Esperante, Pepe Barro, Raimundo Patiño, Ricardo

Lázaro e Xaquín Marín, esta mostra percorre unha grande cantidade de vilas e cidades galegas. Os catro primeiros dibuxantes, que forman o grupo «Comic do Castro», fan a súa primeira mostra en febreiro do 73 na Escola Normal de Coruña e tamén no mesmo 1973, Xosé Díaz e Xesús Campos publican na revista «A Cova das Chivias», que edita Roi Xordo de Xenebra, e dixe non pasa do primeiro número.

Velahi tandes os primeiros pasos de que se pode abiscar longa andadura pra o noso comic. O xeito en que se produce o nacemento e estes primeiros pasos é ben outro do que se dera nos USA. Mentras ali xurde nunha sociedade camiño da hipertecnoloxía e da expansión imperialista, aquí, moitos anos despois, vén cadrar co arado romano e coa loita anticolonialista de supervivencia dun pobo.

Esta diferenza de orixes, por forza tiña de facerse notoria. Así, o comic galego tendente a facer relatos épicos que axuden ao país na procura de si mesmo: «arelamos chegar a ser coma novos cegos de boa vista, que canten na súa lingua a un pobo os novos crimes e as novas ledicias da terra, e polas novas imaxes corren tanto o vello sangue coma o novo mensaxe dun longo abentaxa». Novas imaxes que baseadas nos achádegos do arte popular, na estética herdada, querén inscribirse na realidade do seu tempo.

Cando o comic galego leva pouco de dez anos en función, o camiño percorrido, aínda que curto, é positivo. Aos pioneiros, que aínda siguen na teima, únense novos nomes, con novos pulos. Do sistema de exposicións —que calquera pode ver que non é pra o que se fixo o comic— dun principio, pasouse ao de publicacións, se ben a moi baixo nivel pola precariedade editorial na que vive o noso país.

Dando un repaso a cáseque todo o publicado, sin análise do galeguismo estético —que en moitos casos vese nitidamente que non existe—

vemos que da prensa diaria o que máis se pode ver é a edición do comic galego é «El Ideal Gallego», editado na Coruña. Nel seiron ou seiron tiras seguintes: «Historias dunha Vella do coñecido», de Luis Esperante; «Doctor F.A. de Ricardo Lázaro»; «Gasparinho» e «Alexandre» de Xaquín Marín, ademais de traballos sobos de Barro, Atomé, Pepe Barro e Xaquín Marín. En «A Voz da Galiza», sómente unha tira: «Fucos» de V. Veiga; en «La Región», de Ourense, e no suplemento pra nenos «Axóuxara», seiron unha tira de Gustavo Ilaboa, «Lacortes», e parte dunha historia longa, «Comandante Itago», feita por Ulises L. Sarry. Tamén neste xornal publicávanse tiras de Otomuro.

En canto a publicacións non diarias e revistas da que dispoño a ésta:

En «Chans» publicou X. Marín. En «Vaguetes», Xiráldez («Tarabéus», «Mercedem», «Bumel», «Falcón», «Xilo, Ada e Cestinos», etc.). Navarro («Manolillo», «Ugenio», «Dibale», «Solopos» e «Terrantes»), Ricardo Lázaro («Alstero» Polos), Saavedra Pita («Adonise», «Castañón»), Pepe Barro, Pedro de Urdax («Teima», Raimundo Patiño («A rabella» e «Atorcadors»), X. Marín («Celtano»), Antón Fariño, Xosé Loque, Francisco Oit. En «A voz do Pobo» Pepe («O Fillo de Bredgim»). E por despois déixas en «A Nosa Terra», Alberto Fariño («A voz», Marín («Historias de Esmagadas»).

Sómente hai dous libros editados, aínda que se fala dende hai moito de varios en preparación. Trátase de «2 Vaxas» de Patiño e Marín, editado por Brais Pinto e «Gasparinho» de Xaquín Marín en Edicións do Ruivo. Unha das dúas vaxas do primeiro libro, «A longa viaxe» volta dende as estrelas, levouno ao mesmo grupo «Circos» no nome de «A longa viaxe» e capitán Zeitia», coído que na primeira colaboración «planetaria» entre estes dous xéneros de prensa.

A incidencia do comic galego na actualidade é desaxable, a condición cultural do país trae consigo a precariedade editorial de que estamos, o pouco apoio —en xeral— dos comic e publicacións, dándose o caso de que de máis prada prefiren o traballo de dibuxantes en tranxeiros, o baixo nivel lectivo do público, a falta de competencias dos comicólogos, a falta de argumentación, a pouca edición dos dibuxantes que teñen que vivir do seu día, etc., son algúns dos motivos cos que se dá o cólico pra coñecer que o comic galego está a ser elemento activo nesa loita plantexada a distintos niveis pra que Galicia non chegue a desaparecer como país.

O personaxe do dibujo é «Gasparinho» creado por mesmo autor deste traballo.



